ROMAN WOERNER

IBSEN



Henrik Ibsen

Von

Roman Woerner

*

Zweiter Band
1873—1906

Dritte Auflage

C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck
München 1923



Vorwort zur ersten Auflage des zweiten Bandes

Als das Vorwort zum ersten Bande dieses Werkes geschrieben wurde, Anfang Mai 1900, konnte ich noch den guten Glauben aussprechen, der Dichter sei trotz seiner vorgerückten Jahre bei unverminderter Lebenskraft und möge noch einmal, wie er schon wiederholt getan, einen neuen Abschnitt seines Schaffens beginnen. Es wurde damals nicht in der Öffentlichkeit laut, daß ihn zwei Wochen vorher die Hand des Mahners, wenn auch zunächst leise, berührt hatte.

So war denn mit dem Epilog die letzte Periode des entwicklungsreichen Lebens begrenzt, ehe ich die Arbeit wieder aufnahm, um die Dramen des europäischen Ibsen so eingehend zu erörtern, wie der frühere Band die des norwegischen in allen ihren literarischen und biographischen, psychologischen und ästhetischen Voraussetzungen prüft und beleuchtet. Die Verzögerung von so vielen Jahren ist nur durch dringendere Pflichten und persönliche Umstände verschuldet worden.

Die Verzögerung hat jedoch nicht nur dem Verfasser neun weitere Jahre Frist geschenkt, sich in seine Aufgabe stets tiefer und inniger einzuleben; sie hat nunmehr der Aufgabe selbst einen in solcher Fülle nicht zu erhoffenden Zuwachs an Stofflichem gebracht: Henrik Ibsens gesamten Nachlaß.

Die Herausgeber der im vergangenen Monat zugleich norwegisch und deutsch (bei S. Fischer, Berlin) erschienenen vier Bände, Julius Elias und Halvdan Koht, haben mich, als Mitarbeiter an der Übertragung ins Deutsche, in den Stand gesetzt, die Aufzeichnungen und Skizzen zu den Dramen, die Entwürfe und Urformen und Varianten für mein Buch zu verwerten, und eine Vollständigkeit der Darstellung zu erreichen, die ohne Kenntnis dieser Schätze unmöglich gewesen wäre. Denn die sorgfältig vom Dichter bewahrten Papiere geben Aufschlüsse über die einzelnen Werke und über sein Lebenswerk, mehr noch: über sein verborgenstes Innen-

leben und geheimstes Schaffen, zu dem kein Spürsinn und Scharfsinn je auf anderem Wege hätte gelangen können. Aufschlüsse, nicht bloß die Neugierde oder die gemeine Wißbegier zu befriedigen, sondern, die wir als Beiträge zur Ergründung des Seelenlebens im verflossenen halben Jahrhundert, zur Ergründung des Seelenlebens überhaupt und des Seelenlebens des genialen Menschen in einer Zeit der Umwertung, mit dankbarer Ehrfurcht entgegennehmen.

Solcherweise die Analyse der modernen Dramen zu versuchen gleichsam unter dem wachsamen Auge und an der lenkenden Hand des geschiedenen Meisters, war ein schmerzlicher Genuß für den, der dem lebenden hatte näher treten und in mancher Stunde eines unvergeßlichen Sommermonats die eigentümliche beredt-unberedte Mitteilsamkeit einer fühlbar in ihrer Sphäre umgebenen Geistesmacht hatte empfinden dürfen. Und nicht anders darf man hoffen, den Genius der Aufrichtigkeit, des unbedingten Strebens nach Wahrheit, würdig zu ehren und zu verehren, als indem man sich nach Kraft und Möglichkeit bemüht, gleich aufrichtig, mit dem gleichen Streben nach Wahrheit, ihn selbst und sein Werk zu schildern, ohne falsche Verherrlichung, deren er nicht bedarf, wenn auch mit Liebe, die er dem Verstehenden einflößt. Und Liebe, spricht Carlyle, hilft zu vollkommener Kenntnis.

— Der erste Band, mit Kaiser und Galiläer abschließend, umfaßt die Jahre 1828—1873; der zweite die Jahre 1873—1906; doch ist der 1869 erschienene Bund der Jugend, als modernes Werk, in den zweiten Band herübergenommen.

Die aus den Werken Henrik Ibsens angeführten Stellen in Prosa sind nach der großen deutschen Ausgabe (S. Fischer, Berlin) wiedergegeben, jedoch mit kleinen Änderungen, wie sie der Zweck des Buches erforderte. Die angeführten Verse sind von mir übersetzt.

— Ich sage den Herren Julius Elias und Halvdan Koht für die außerordentliche Förderung meiner Arbeit den verbindlichsten Dank.

Die Bibliographie hat Herr Otto Arnstein beigesteuert; er mußte sich freilich, dem Zweck und Umfang des Buches entsprechend, auf eine Auswahl aus seiner später als Ganzes zu veröffentlichenden reichen Sammlung beschränken.

Freiburg i. B., den 1. November 1909.

Vorwort zur dritten Auflage

Wie die zweite Auflage, so ist auch diese dritte der unveränderte Abdruck der ersten Auflage des zweiten Bandes.

München, Weihnachten 1922.

Roman Woerner.

Inhalt

Einleitung

Der norwegische und der europäische Ibsen

Ein Wort fand mir das andere Wort,
ein Werk das andere Werk.
Spruch der Edda

1

Wir haben uns gewöhnt, vom norwegischen und vom europäischen Ibsen zu sprechen, als wären es zwei Personen, oder doch, als wären die späteren Dramen, denen der Dichter europäischen Ruhm verdankt, so verschiedener Art und Kunst, daß man sie für sich bewerten könnte, ohne Rücksicht auf die früheren. Damit stellen wir uns als Beurteiler gleichsam abgekehrt gegen die erste Hälfte, in der alle Voraussetzungen der zweiten beschlossen liegen.

Streng nach der Zeitfolge sind in der Ausgabe letzter Hand die Werke geordnet, und des Dichters Vorrede heischt, daß man seine gesamte Produktion als ein kontinuierliches Ganzes sich aneigne. Er mißt der Vernachlässigung des Zusammenhanges die Schuld bei an der „sonderbaren, mangelhaften und irreführenden Auslegung" der späteren Dramen.

Noch im Jahre 1898 hegte der Rastlose die Absicht, ein Buch der Erinnerung zu schreiben — „ein Buch, das mein Leben und meine Dichtung zusammenfaßt zu einem einheitlich erläuternden Ganzen". Allein er gönnte sich, nach vierunddreißigjähriger aufregender und aufreibender Dramendichtung, nun doch nicht „das bißchen Zeit zum Atemholen, das Jahr Ferien," noch einmal bedrängt von einer dramatischen Arbeit, und dann lähmten Vorboten des Todes die unermüdlich formende Hand für immer.

Um so beklagenswerter, daß ein ähnlicher Plan, etliche achtzehn Jahre früher, vom Verleger widerraten, ebenfalls unterblieb. Schon damals wollte er die Konsequenz seiner Entwicklung dartun, die Einheit und allmähliche Entfaltung seiner Ideen. „Von Skien nach Rom" sollte das Büchlein betitelt werden und die äußern

und innern Umstände schildern, unter denen die einzelnen Arbeiten der Reihe nach entstanden sind.

Einen solchen Verlust wird kein Eifer und Scharfsinn je ersetzen können. Trotzdem bleibt es die Aufgabe der Forschenden: ihrerseits nachzugehen dem durchaus folgerichtigen Entwicklungsgang, nachzuspüren der Einheit der Ideen und ihrer allmählichen Entfaltung.

Ein wundervoll klares und anschauliches Beispiel bietet dies Leben zu jener hohen Lehre Kants und Goethes vom intelligiblen Charakter des Menschen, der vollendet, unteilbar, unveränderlich da ist in dem Augenblick schon, wo wir „antreten", und sich dann erfahrungsgemäß entfaltet in dem Nacheinander des täglichen Seins und Handelns als empirischer Charakter, als „geprägte Form, die lebend sich entwickelt". Ibsens Erstling, die heimlich in der Nacht niedergeschriebene Arbeit des unberatenen, ungebildeten Apothekerlehrlings von Grimstad, enthält bereits, nunmehr aufs deutlichste zu unterscheiden, sein „Gesetz", sein „So mußt du sein" — und wenn ihm in der Folge, nach dem Ausspruch der Edda, ein Wort das andere Wort findet, ein Werk das andere Werk: es ist derselbe Vorgang wie das Wachstum des Baumes, das stete Wiedererscheinen des nämlichen ursprünglichen, einfachsten Triebes in der schönen Mannigfaltigkeit von Blatt, Stiel, Ast, Stamm.

Der ursprüngliche Trieb ist hier leicht zu erkennen und zu benennen: Sei du selbst! Immer neu gewendet und angewendet, kehrt in Ibsens dramatischen Offenbarungen seiner Natur die Überzeugung wieder vom angeborenen Berufe, der Glaube an eine ideale, vom Himmel — vom Weltwillen verliehene, aber auch geforderte Aufgabe. Also der Glaube an die Wesensvorzeichnung, wie sie in den orphischen Strophen verkündigt wird, und damit der Glaube an eine einzige, nicht wandelbare, nicht erdachte, sondern dem Menschen im eigenen Wesen gegebene Pflicht, die Person in der Person auszuleben, und wäre es bis zum bittersten Ende. Denn das Sichausleben in diesem Verstande ist der strenge Gegensatz zur Zügellosigkeit, ist das Gebot, unser zeitliches, man dürfte

auch sagen weltliches Ich, das Peer Gyntische Ich, das sich stets an allem Harten vorbeischmiegen möchte, dem außerzeitlichen, geistlichen Brandischen Ich schonungslos zu unterjochen und aufzuopfern.

Goethe deutet olympisch-nachsichtig auf die Einwirkung des Zufälligen hin: daß wir uns gesellig bilden und dann auch wohl so wie ein andrer handeln. Ibsen, in einer Zeit, die ihm wie ein einziger großer Schiffbruch erscheint, wo es gilt, sich selbst zu retten, erblickt in solcher ausgleichenden Geselligkeit und geselligen Anpassung den gefährlichsten Verlust an eigner Art. So geht sein Bedürfnis, nur auf sich gestellt zu bleiben, ungewöhnlich weit. Schon in frühen Mannesjahren verkehrt sich seine ursprünglich muntere, ja geschwätzige Art, die ihm den Spitznamen „Gert Westphaler" (nach Holberg) eintrug, ins Gegenteil, in unbedingte, ernstschweigsame Verschlossenheit. Freunde — ein schädlicher Luxus, weil man aus Rücksicht auf sie vieles unterläßt; das Solidarische — der Ballast, der am schlimmsten auf der Persönlichkeit lastet.

Der erste, in seiner Heftigkeit und Kraft vulkanische Ausbruch dieses rücksichtslosen Selbst ist die Komödie der Liebe — Ibsens erstes in der Gegenwart spielendes Werk, das erste Gesellschaftsdrama. Und er nennt es den Vorläufer des Brand, welche Dichtung, auch nach seinem eigenen Zeugnis, den großen Umschwung auf römischer Erde bedeutet, den eigentlichen Übergang zu den modernen, den europäischen Werken.

Hervor, du Freigegebener unter der Notwendigkeit, rufen wir beschwörend mit Maximos, laß uns in der unumgänglichen empirischen Entfaltung dein unveränderliches intelligibles Ich erkennen!

2

Der Grundzug des Wesens, gleichsam das Rückgrat der geistigen Gestalt Henrik Ibsens, ist Wahrheitsliebe, ein bis zur Qual empfundenes Bedürfnis der eigenen Person gegenüber, eine bis zum Ingrimm gesteigerte Empörung gegenüber der verlogenen Welt.

Der norwegische Ibsen ist mit sich selbst noch nicht im reinen, kehrt die gebieterische Wahrheitsliebe hauptsächlich noch gegen die

eigene Person — die stets gottberufene; während der europäische, der eigenen Bestimmung sicher und ihrer Gebote ruhig gewärtig, die scharfe Leuchte seiner Wahrheitsliebe wie einen Scheinwerfer langsam suchend über die Gesellschaft hingleiten läßt, um zugleich Licht und Schrecken zu verbreiten.

Und die Vorläufer und Übergänge zu den modernen Werken verraten sich, als solche vornehmlich durch die Angriffsstimmung, die mehr und mehr Raum fordernde grimmige Satire, und wiederum durch die noch nicht beruhigte Beschäftigung mit dem Ich und seinem Berufe. So haben denn auch Komödie der Liebe, Brand und Peer Gynt die Gegenwart zum Stoffe, weil sie die Gegenwart zum Ziele haben. Nur Kaiser und Galiläer bildet eine Ausnahme — als ein früher geplantes, durch zaudernde Ausführung, nicht zu seinen Gunsten, in die spätere Zeit und Stimmung hinübergezogenes Werk.

Dieses Verlangen nach Wahrhaftigkeit wurzelt im Metaphysischen, nicht weiter Erforschlichen. Selbst wenn wir die Vorfahren Ibsens, ihre Charaktere und Lebensaufgaben genauer kennten und bei ihnen, stärker oder schwächer, die gleiche Anlage erwiesen, dürfte nur geschlossen werden, daß sie in ihm sich durch Ansammlung so könne gesteigert haben. Und dies noch wäre gewagt, wie alle Vererbungslehren.

Er selbst hat über solche „abgrundtiefe Fragen" viel gesonnen, hat sich auch mit seiner Abstammung, besonders mit der schottischen Zumischung in seinem Geblüte, gerne grübelnd befaßt. Doch wird uns von den spielenden Flügen seines Geistes um das rätselhafte dunkle Ich leider nichts verraten.

Die Stärke des Wahrheitstriebes — sie erklärt sich vielleicht schon aus der Verbindung mit einem ehernen Willen. Freilich wird die Erklärung wieder zur bloßen Verkleidung des Rätsels, wenn man sich mit Ibsen-Maximos einig fühlt in der Überzeugung: Wollen heißt wollen müssen. Aber möglicherweise begründet die Vergleichung mit andern, ähnlich wie Ibsen Wollenmüssenden einen kennzeichnenden Unterschied. Ich sehe von dem Ethischen in seinem

Streben einstweilen ab und stelle ihn neben die deutschen Dramatiker des neunzehnten Jahrhunderts, neben Kleist und Grillparzer und Hebbel.

Sie beherrscht im Ästhetischen derselbe Drang wie ihn: nach Wahrheit, oder deutlicher mit dem jungen Goethe zu sprechen, nach charakteristischer Kunst. Es ist bis jetzt keineswegs hinreichend erkannt worden, wie gerade der Kampf in ihnen zwischen charakteristischer Kunst und Klassizismus ihr Künstlerlos ist, wie gerade er alles Tragische in ihr Leben bringt, der Kampf zwischen dem, was sie wollen müssen — ihrer innersten unbewußten Natur nach, und dem was sie erstreben möchten — ihrem anerzogenen Urteil nach, im Hinblick auf die großen klassischen Muster. Doch nicht das wird hier eingehender betrachtet, nur wie eifrig oder träge, handelnd oder leidend, ein jeder von ihnen dem nicht verstummenden innern Gebote entspricht.

Kleist „will" in einer Art dumpfer Besessenheit, er will gleichsam ununterbrochen, Tag und Nacht. So sehr erfüllt das geheimnisvolle Müssen sein gesamtes Wesen, nimmt so unerbittlich Geist und Körper in seinen Dienst, daß ihn Widerstand, Durchkreuzung des Gewollten, zeitweilig in Sinnesumnachtung wirft und bedrohliche Krankheit. Aber Kleist schwankt doch nur in seinem Erstling auffallend zwischen Klassizismus und eigener Kunstweise, dann empfindet er mehr und mehr: so mußt du sein, und dann will er auch bald der sein, der er sein muß, so daß er schließlich, was man auch sagen möge, nicht an sich zerscheitert, sondern mit stolzer Gelassenheit aufsteht vom Tische des Lebens, daran ihm kein Platz bereitet war.

Anders Grillparzer, und eigentlich tragischer. Offenbar kann er lebenslang nicht mit deutlichem und befriedigendem Gefühl trennen seine der Zukunft gehörenden Meisterwerke von denen, die er als Nachempfinder des Weimarer Stiles schuf — wie das zum Teil seine Beurteiler und Herausgeber heute noch nicht vermögen. Er hat nicht den Mut, Goethe seinen Treuen Diener zu überreichen — seine erste kühne Darstellung der „gewagten scheinbaren

Inkonsequenzen der Natur", und nach seinem Tode findet man im Pult vergraben die unvergleichliche Jüdin von Toledo, zu der vielleicht, von Ibsen und Hebbel erzogen, die Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts heranreifen werden. War es nun hauptsächlich dieser Mangel an Selbstvertrauen, an Überzeugung von sich selbst, oder waren es doch mehr körperliche und äußere Umstände: Grillparzers Wollen, Wollenmüssen, hat — besonders bei zunehmenden Jahren — etwas unfroh Schlaffes, erzwungen Ruckweises. Es mahnt an das goethische Wort: Verzweiflung ist eine Art Trägheit.

Auch den darbenden Hebbel sucht wieder und wieder die Verzweiflung heim, vielmehr sie überfällt ihn wie ein wildes Tier, packt und rüttelt ihn und reißt ihn dadurch wieder auf zu neuen Versuchen geistiger Notwehr. Bitterste Armut und jegliche Ungunst des Schicksals hat ihm die nötigen körperlichen und geistigen Stützpunkte eines konzentrierten Willens vorenthalten. Ohne Gleichgewicht und Stetigkeit, taumelnd, glühend, fieberhaft ist denn sein Mitwollen mit dem Willen in ihm, deshalb auch leicht abirrend und ablenkend ins Verzerrte, ja ins Wahnwitzige. Und die zu Eigenschaften gewordenen Gewohnheiten so durchkämpfter Jahre haben noch in der glücklicheren letzten Zeit fortwirkend stören müssen. Und zwar unheilvoller, dünkt mich, als die Zweifelfrage, ob es für den Künstler das Rechte sei, alles ganz getreu zu formen, weil es dann doch eine Schönheit der Häßlichkeit geben müßte.

Ibsen nun bildet nicht bloß der Zeit nach den Abschluß, er bildet ihn mehr noch, sofern er dem Zweifeln und Schwanken in Bezug auf Lehre und Tat a u s sich und wenigstens f ü r sich durch endgültige Entscheidung ein Ziel setzt. Rührt diese Fähigkeit vom Willen her, ist sie im wesentlichen nur siegreich gewordene Entschiedenheit — oder verdankt er seiner weiteren Entfernung und größeren Unabhängigkeit von Vorbildern die größere Freiheit, sich für sich zu entscheiden?

Sein Wollen erscheint mir gleich stet von Anfang an; ebenso stark vor der römischen Zeit, wo er ästhetisch noch nicht selbständig war und zu seinem Ziele noch wählend und prüfend erst romanische,

zuletzt shakespearische Pfade einschlug, wie nachher im Ausland, als er sich den kürzesten und ihm gemäßen Weg bahnen lernte. Auch seine Willensstatur hat, wie seine körperliche, etwas Untersetztes, Gedrungenes, Breitschulteriges. Er stürmt nicht los, er schreitet langsam, nicht einmal derb auftretend, aber vor keinem Hindernis haltmachend: nicht vor Freund oder Feind, noch vor kompakter Menschenmasse. Er wird nicht von seinem Dämon — ich möchte sagen — geritten wie Heinrich von Kleist; und der Dämon drückt ihn nicht atemraubend nach der Weise eines Alps wie Grillparzer; stachelt und peitscht ihn nicht wie Hebbel. Ibsen trägt — ein ins Christliche hinüberspielender Vergleich ist hier wohl am Orte — er trägt seinen Genius auf lastbereiten Schultern gleich dem starken Christopherus der Legende und wankt wie jener nicht, wenn die Last immer schwerer wird und die Wogen immer höher schwellend ihn umrauschen.

Noch einmal: nur verschiedenes Wollen gilt es hier psychologisch zu unterscheiden, nicht Werte ästhetisch gegeneinander abzuschätzen.

3

In einer der wenigen „Beichten", die uns das ungeschriebene Buch der Erinnerung dürftig ersetzen, spricht Ibsen vom „Freiheitstrieb", der in der Komödie der Liebe erst zum vollen Ausdruck kam. Freiheitstrieb, nicht Wahrheitstrieb; das heißt, es ist eben die Freiheit, wahr zu sein, die ihm gefehlt hat. Bitterste Klagen über die Verlogenheit „da oben", über die öffentliche und bürgerliche, alle Wege verschränkende Heuchelei erfüllen nach der Flucht in den Süden seine Briefe. Doch lieber landflüchtig werden, als der Wahrheit untreu, lieber sein Lebtag ein Bettler bleiben, als auch nur eine Zeile streichen. „Kann ich nicht ich selbst sein in dem, was ich geschrieben, so ist das Ganze Lüge und Humbug."

Rücksichtslos in der Satire waren auch andere Wahrheitsager der Weltliteratur; doch weder Aristophanes noch Molière haben je alle Klugheit, alle Sorge um die eigene Person, je allen Bedacht auf Erfolg mit demselben Idealismus hintangesetzt,

wie der Dichter der Komödie der Liebe. Sie gingen weit nur im Verspotten des Bestehenden, aber noch so scharfer Spott findet Mitgänger — schon aus Schadenfreude; er ging weiter — bis zum unvorsichtigen Behaupten und Fordern des noch nicht Bestehenden, des Unerhörten. Erst das wütende Geschrei hinter seinem Rücken zwang ihn, sich umzusehen: da waren alle wider ihn, da war er „in Acht und Bann getan".

Idealismus ist ein Wort, das so unglaublich viel und so viel Unglaubliches zu umfassen hat, daß es zu dem Zweck immer wieder gedehnt werden mußte und nun nicht mehr in ein brauchbares Maß zurückschnellt. Ich würde die Bezeichnung anders wählen, wäre nicht „Ibsen als Idealist" schon Buchtitel.

Idealismus bedeutet hier eine Art Unbiegsamkeit des urwüchsigen Wesens, wie Kinder und Naturmenschen sie besitzen. Solche Einfalt kann tragisch oder komisch oder tragikomisch wirken, man vergleiche nur die aus dem Leben gerissenen Gestalten: Michael Kohlhaas; Erbförster (von seinem Dichter gewaltsam ins Tragische hinübergezogen); Misanthrop. Ibsen hat diese drei Erscheinungsformen durchlaufen: er hat sich als reinen Toren tragisch empfunden und dargestellt im Brand, komisch im Volksfeind, tragikomisch in der Wildente.

Vom bloßen Eigensinn unterscheidet sich ein derartiges mit dem Kopfe durch die Wand Wollen, denn der blindlings Hartnäckige will nicht sein Ich durchsetzen, nur seine Idee von dem, was sein sollte. Weil er selbst nicht anders sein kann als er ist, hält er für möglich und fordert er die nämliche Übereinstimmung von Idee und Leben in allen menschlichen Verhältnissen.

Die Erkenntnis jedoch, daß die Menschen nicht nur nicht sind und leisten, was sie sollen, daß sie nicht einmal wollen, nicht einmal versuchen zu wollen, wird in dem Idealisten wieder je nach seiner Charakteranlage verschiedene Gegenwirkung hervorrufen. Der Willensschwache mag versinken in Weltschmerz oder sich höchstens noch in galligem Hohn ausgeben. Der Willensstarke handelt: er nimmt es verneinend auf mit der Welt, wird fertig mit ihr in

überirdischem Sinne, vernichtet sie in sich; oder er nimmt es bejahend auf mit der Welt, hofft, mit ihr fertig zu werden in irdischem Sinne, indem er sie vernichtend umzuschaffen trachtet — ein bejahender Verneiner.

Gewiß, aus tiefer Entrüstung wird solche Tat geboren, und Georg Brandes hat das Kunstwort Entrüstungspessimismus dafür geprägt. Pessimist — „das bin ich auch", gab Ibsen öffentlich zu, „sofern ich nicht an die Ewigkeit der menschlichen Ideale glaube. Aber ich bin auch Optimist, insofern ich fest an die Fortpflanzungskraft der Ideale und an ihre Entwicklungsfähigkeit glaube". Darum nicht Entrüstungspessimismus und nicht Entrüstungsoptimismus — Entrüstungsidealismus.

In den modernen Dramen der norwegischen und römischen Zeit, in der Komödie der Liebe und Brand und Peer Gynt, spricht die Entrüstung zuweilen noch in Worten, in tönenden, gereimten Worten. Denn der Dichter war damals, wenn ich eine bezeichnende Wendung von Alfred Kerr entlehnen darf, nicht bloß ein Tatsachenkünstler: auch ein Wortkünstler. Später, in den Gesellschaftsdramen, wirkt die innere Erregung nur noch stumm aus der gehaltenen Form hervor, vibriert in einer sarkastischen Replik oder schwillt uns fühlbar entgegen in einer bedeutsamen Pause. Die beherrschte Form, die sachliche, fast juristische Darstellung täusche uns nimmer über die Leidenschaftlichkeit dieses Dichtergemütes. Nicht hervorbrechende Feuermassen verraten erst den Vulkan — ihn verrät schon das leise Zittern des Bodens. Weil sich in der älteren Kunstweise Leidenschaftlichkeit des Poeten nicht anders als in Worten entlädt, mußte darum Ibsens spätere Art als „verbissen" herabgewürdigt werden? Freilich, er hielt auch im Leben die Lippen immer fest zusammengepreßt.

Daß seine ersten Versuche bereits der Entrüstung eines leidenschaftlichen Sinnes entspringen, bestätigt die Vorrede zu Catilina, und eine Reihe von Briefstellen bekundet die Stärke des verborgenen Temperaments. „Ich habe gerast und ich habe aufgeräumt", schreibt er einmal. Immer sind es „Verbrechen an

Wahrheit und Recht", die sein Tiefstes erschüttern. Werden sie an ihm als einem Vertreter der Wahrheit begangen — er faßt sie doch sogleich unselbstisch auf, denn eines hat er vor allem: Treue. „Nicht die Treue gegen einen Freund, ein Ziel oder dergleichen, sondern gegen etwas unendlich viel Höheres." Romanische Beurteiler würden vielleicht mit Tacitus sagen pervicacia; ipsi fidem vocant.

Unrecht, das ihm zugefügt wird, heißt er noch willkommen als eine Hilfe und Schickung Gottes. Denn er fühlt seine Kraft wachsen mit seinem Grimm. Dem persönlichen Zorn „als seinem Nährboden" entwächst, sich daraus ansaugend, der überpersönliche, selbstlose Zorn um der Sache willen. Der ist dem Zorn Gottes verwandt, hellblickend und sicher zielend.

Er weiß es von Anfang an: Ihm wurden die Waffen des Geistes zum Kampfe verliehen. Und er läßt es sich angelegen sein — vermag es auch schon in der Komödie der Liebe — die Unbändigkeit dieser Kampfstimmung zu paaren mit Kaltblütigkeit in der Wahl der Mittel. Nur macht er in solchen Übungen schwerster Selbstbeherrschung stets Fortschritte, von der Komödie zu Brand, zu Peer Gynt, zu den Gesellschaftsdramen. Und es ist ein Fortschreiten ohne Unterbrechung, fast ohne Übergang. Nur daß die Waffe wechselt; statt des breiten blitzenden Ritterschwertes der überkommenen Form, mit dem doch mancher sausende Luftschlag geführt wird, handhabt der moderne Kämpfer lautlos in kaum merklichen Bewegungen seinen dreikantigen Stoßdegen.

Voraussetzung ist für eine kaltblütige Wahl der Mittel: stets ungetrübte Schärfe der Beobachtung, und wiederum dafür: stets bewährte Freiheit des Geistes. Nicht jene, aber diese wird dem Dramatiker Ibsen immer aufs neue abgesprochen, unlogischerweise und gegen die Tatsachen. Hätte doch die unduldsame ästhetische Gesetzgebung vorlängst an mancher Schöpfung der Vergangenheit gelernt, daß auch die sogenannte Tendenz eine der vielen Gestalten sein kann, in denen die eine, einzige Muse dem Künstler antreibend und fördernd naht! Weshalb, wenn seine

Seele glüht von tatenzeugendem Zorn über Lüge und Verderbnis, von einem sittlichen Willen, der ungestüm nach Verwirklichung drängt, — weshalb sollte er da nicht ebenso zu schauen und zu formen vermögen nach dem Vorbild in seinem Herzen, als wenn die Muse ihn zu ihrem Dienste ruft unter einer andern jener neun parnassischen Masken?

Tendenz ist verpönt als unkünstlerisch, und Ibsen ist ein Tendenzdichter. Muß man im Ernst noch erwidern, daß Tendenz künstlerisch sein kann oder unkünstlerisch, je nachdem sie einem künstlerischen Menschen dient, oder ein Verstandesmensch ihr dient, — daß die Entstehung des Dramas, der Tragödie, ohne die Triebfeder der Tendenz wohl überhaupt nicht denkbar wäre, — daß jedenfalls gerade die klassische, die griechische Dramatik der besten Zeit, o ihr Ästhetiker des Klassischen, religiöse oder ethische Tendenztragödie ist und nichts anders!

Von Ibsens Tendenz wird noch manches zu sagen sein. Jetzt nur die Hindeutung, wie doch beim ersten kühnen Anlauf schon, in der Komödie der Liebe, keine Befangenheit des Grüblers die praktische Unbefangenheit des Künstlers stört. Spiel und Gegenspiel werden mit derselben Unparteilichkeit geschildert, hier nicht geschont, dort nicht gedrückt. Über seinen Personen stehend, bleibt er ihr gleich wägender Richter, unbestechlich, wahr und klar im Urteil über sie — und sich. „Du kannst mir glauben", schreibt er dem Freunde Björnson, „daß ich in meinen stillen Stunden ganz hübsch in meinen eigenen Eingeweiden herumwühle und sondiere und anatomiere, und zwar an Stellen, wo es am wehesten tut." Das geschah nicht aus einem krankhaften Kierkegaardischen Bedürfnis der Selbstquälerei, sondern auch eben aus Treue. Es war leicht zu bekennen: „Brand bin ich in meinen besten Augenblicken", aber er fährt gleichmütig-gewissenhaft fort: „ganz wie ich durch Selbstanatomie viele Züge sowohl in Peer Gynt als in Stensgaard ans Licht gefördert habe."

So führen alle Linien irgendwie zum Ausgangspunkt zurück: seiner Wahrheitsliebe.

4

Von der Komödie der Liebe bis zu Brand — die entscheidende Strecke des Entwicklungsganges, über die wir nun erst durch die Briefe vollkommenen Aufschluß erhalten.

Briefe, von denen nur oberflächliche, mit dem Wesen des Schreibenden nicht vertraute Leser enttäuscht sein konnten. In der Tat, wie Ibsen der Dramatiker kein Sprecher war, war er auch kein Briefschreiber. Dieselbe Wortknappheit hier wie dort, dieselbe Unlust, sich anders auszugeben als von Berufs wegen. Keine „schönen" Briefe, keine Dichterbriefe. Doch wem der Sinn für eine schweigende Form nicht fehlt, der wird dennoch das Schöne wahrnehmen in den Bekenntnisbriefen an Björnson und Georg Brandes. Und wer Nichtgesprochenem zu lauschen versteht, wird über manches unterrichtet, wovon nicht eigentlich zu lesen. Während unvergeßlicher Stunden des Zusammenseins mit dem Dichter empfing ich oft die wertvollste Belehrung — in den Pausen des Gesprächs. „Das Schweigen ist auch eine Sprache und eine höchst vollkommene, fein und reich gegliederte" (Emil Gött).

Nach dem Erscheinen der Komödie der Liebe fiel denn also die norwegische öffentliche Meinung mit so maßloser Empörung über den Verfasser her, wie später die europäische nach dem Erscheinen des Puppenheims und der Gespenster. „Daß alle wider mich waren — daß ich nun in der umgebenden Welt keinen mehr hatte, von dem ich sagen konnte: er glaubt an mich, das mußte in mir die Stimmung erzeugen, die sich in den Kronprätendenten auslöste."

Heftig ruft der lebenskräftige Körper, wenn Verderbliches unmittelbar ins Blut gelangt und sich rasch mit allem Kranken in uns verbündet, seine besten Kräfte auf und sammelt sie in der Rettungskrise gegen den tückischen Feind. Hakons Triumph über Skule ist die Schilderung der Rettungskrise eines lebenskräftigen Geistes. Was sich Feiges, Niederziehendes in des Dichters Wesen fand, was sogleich mit den giftigen Verleumdungen und Beschimpfungen von außen gemeinsame Sache gegen ihn gemacht hatte,

es wird vom Wehrhaften, siegreich Emporstrebenden überwunden und ausgestoßen für immer. Damit war von der Bahn geräumt das größte Hemmnis für die Entwicklung — nach vorwärts, nach aufwärts.

„Just als die Kronprätendenten erschienen, starb Friedrich VII. und der Krieg nahm seinen Anfang. Ich schrieb das Gedicht Ein Bruder in Not. Es blieb natürlich wirkungslos gegenüber dem norwegischen Yankeetum, das mich auf allen Punkten geschlagen hatte. So ging ich denn in die Verbannung.“

Ibsen stand damals unbedingt zu Dänemark — wie nicht zu verwundern, und geriet außer sich, daß Norwegen den „Bruder“ im Stiche ließ — wie auch zu begreifen ist, ja mitzuempfinden. Nichts weniger als Mißbilligung der dänischen Sache hielt das rostige norwegische Schwert in der Scheide. Die utilitarische „norwegische Besonnenheit“ soll der Ausdruck Yankeetum treffen, und in derselben Meinung nennt er ein andermal seine Landsleute ein Volk, dessen Aufgabe es ist, Engländer anstatt Menschen zu sein.

Je seltener die Leidenschaftlichkeit seiner verschlossenen, seiner Jatgejr-Natur zutage kommt, desto sorgfältiger müssen wir ihre Äußerungen buchen. „Wäre ich noch länger in Berlin geblieben, wo ich den Einzug im April sah, den Pöbel, der sich brüllend zwischen den Trophäen von Düppel wälzte, sah, wie er auf den Lafetten ritt und in die Kanonen spuckte (?) — dieselben Kanonen, denen keine Hilfe ward, die doch Schüsse solange abgegeben hatten, bis sie barsten, — ich weiß nicht, ob ich da nicht den Verstand verloren hätte. In jenen Tagen begann Brand wie Leibesfrucht zu wachsen in meinem Innern.“

Der echt lutherische Mann — ich könnte auch sagen der echt franziskanische oder der echt spinozistische, aber Luther liegt doch bei Ibsen näher — beginnt jede Reformation, die sein Herz fordert, bei sich selbst. So tat Ibsen: er war lutherisch in diesem nicht theologischen Sinne des Wortes. Sein immer reger, immer Beute suchender Wahrheitstrieb hatte sich zuerst auf das eigene Selbst gestürzt und stürzte sich nun, nachdem da im Innersten ge-

reinigt und geklärt und befestigt war, mit Leidenschaft auf die Heimat, als ihm der schleswigische Krieg ihren kläglichen Zustand enthüllte.

Seine Briefe sind — er gibt es ausdrücklich zu — in einem lieblosen, bitteren, vielleicht übertrieben hoffnungslosen Ton gehalten, wo er von seinem Lande und den Aussichten für die Zukunft spricht:

„Ich kann mich von den traurigen Gedanken an die heimatlichen Verhältnisse nicht losreißen und habe es während meiner ganzen Reise nicht können. — Wenn ich die Berichte aus der Heimat lese, wenn ich auf diese ganze respektable und wohlanständige Engbrüstigkeit blicke, so geschieht es mit demselben Gefühl, womit der Wahnsinnige auf einen einzigen, festen, hoffnungslos dunklen Punkt hinstarrt."

Der Stärkungstrank des Leides, den er mutig an sich erprobt hatte, wurde seinem Volke angeboten: aber es ließ ihn vorübergehen; „Hebel, machtige und blumengeschmückte," wurden ihm dargereicht: aber es richtete sich nicht auf. Angst überkam ihn, daß seinem Volk „nicht die Ewigkeit, sondern nur ein Termin gegeben" wäre.

Von solchen Gefühlen genährt, ist Brand gewachsen und reif geworden.

Jedoch, die Ereignisse und des Dichters Wahrheitstrieb erklären uns noch nicht alles. Ihr Zusammenwirken mochte wohl ein dramatisches Gedicht, indes nicht notwendig von dieser Besonderheit hervorbringen. Ibsen betont auch, seinen Brand ankündigend: „Keine Komödie der Liebe". Was dann begründet den Unterschied, abgesehen zunächst von dem großen und vielfältigen Gewinn des Lebens im Ausland, im Süden?

Ibsens Reformation an und in sich selbst wollte ich vorhin lutherisch nennen mit Ausscheidung des Theologischen aus dem Worte. Der in der Wittenberger Klosterzelle so heftig in und mit seiner Seele rang, es war im Grunde der aufrichtige, wahr sein wollende Mensch, nicht der Theologe. Man kann sich denselben

Kampf derselben Natur wohl in anderer Zeit und Lebenslage denken, auf politischem, künstlerischem, wissenschaftlichem Gebiete — wie es Ibsen ja selbst über seinen Brand bemerkt hat. Sobald indes die Reformatortätigkeit nach außen und gegen die Mitwelt gewendet wird, scheint mir doch stets ein nicht allen Aufrichtigen, Wahrheitsliebenden eigenes oder im gleichen Grade eigenes Bedürfnis von einer gewissen theologischen Färbung vorhanden zu sein — das Bedürfnis, zu erwecken.

Ibsen an König Karl, Rom 1866: „Nicht um ein sorgenfreies Auskommen kämpfe ich hier, sondern um das Lebenswerk, welches, wie ich unerschütterlich glaube und weiß, Gott mir auferlegt hat: das Volk zu wecken, und es zu lehren, groß zu denken."

Ibsen an Lorentz Dietrichson, München 1879: „Wenn auch kein einzelnes Glied Deines Wirkens zum Ziele führt, so liegt doch immer etwas zur Erweckung und zur Nachfolge Hinreißendes darin, einen Mann zu sehen, wie er alle seine Kräfte für ein einziges Werk einsetzt."

Ibsen beim Feste des norwegischen Vereins für die Sache der Frau, Christiania, 1898: „Immer habe ich es mir zur Aufgabe gestellt, das Land zu fördern und das Volk auf eine höhere Stufe zu heben."

Wenn er über seine schottischen Ahnen und sein Erbteil von dorther grübelte, mag er, der ganz Unkirchliche, diesem Eifergeist in sich nachgespürt haben, der da wachrütteln wollte und bekehren — der da aufrufen wollte „Täter des Wortes und nicht Hörer allein".

Das Bedürfnis, zu wecken, teilt nun Ibsen nicht nur mit Björnson, er teilt es mit fast allen tüchtigen vaterlandliebenden Männern, denen das heutige erwachte Norwegen seine geistige Weltstellung verdankt. Der Begründer der ersten nationalen Schaubühne in Norwegen, der Geiger Ole Bull, setzte seine ganze Kraft und sein Vermögen ein für das patriotische Werk mit der Beteuerung: „Keine Arbeit ist mir zu viel, gilt es, meine Landsleute zu erwecken."

Björnson, geborener Redner und Volksmann, erfüllte das gleiche innere Gebot mit der Leichtigkeit des dafür Beanlagten. Allzu leicht wurde ihm bisweilen das Sprechen, das Predigen, und schädigte Björnson, den Künstler. Ibsens schweigsame, scheue, schüchterne Natur mußte sich in ihrer Weise mit der Aufgabe abfinden, sie sich anpassen. Nicht unmittelbar — mittelbar versucht er zu lehren; nicht mit tönender Stimme — mit formender Hand; nicht durch das Bild dessen, was sein sollte, — mehr durch das erschreckende Gegenbild dessen, was ist, wie es nicht sein sollte. In dieser Art begann er seine unwillkürliche Missionstätigkeit mit der Komödie der Liebe und setzte sie in dieser Art, aber bewußter, absichtlicher fort in den Gesellschaftsdramen.

Dazwischen liegt die römische Zeit des Brand und Peer Gynt, ein ganz anderes Leben und Schaffen als je vor oder nachher, dessen Bedingungen und fortwirkende Besonderheiten uns abermal der Dichter selbst zu erkennen gewährt.

5

„Als ich an meinem Brand dichtete, war ich trotz Not und Pein so unbeschreiblich glücklich; ich fühlte einen Kreuzzugsjubel in mir; da war nichts, womit es aufzunehmen mir der Mut gefehlt hätte."

Worin bestand das Glück und was gab ihm den Mut, einem Kreuzfahrer gleich auszuziehen gegen das überwältigende Feldheer und die starken Befestigungen des Lügenidealismus?

„Hier draußen ist es wunderbar friedlich." Und wiederum: „Denke Dir Rom mit seinem Frieden, den Umgang mit der sorglosen Künstlerwelt, ein Dasein, das sich nur mit der Stimmung in Shakespeares As you like it vergleichen läßt."

Endlich also gewonnen die Ungestörtheit, die Freiheit zu dichten. Sie beseligte ihn vor jeder andern Vergünstigung, verlieh ihm, in der Vollkraft seiner männlichen Jahre, jene halkyonische Leichtigkeit des Hervorbringens, jene emportragende Sicherheit des Gelingens, die auch Goethe als höchstes Glück des Schaffenden

gefeiert hat. Alles empfing er wie mühelos — Geschenk der freiwillig tätigen Natur. Er schrieb von Morgen bis Abend und vollendete Brand in „noch nicht drei Monaten". Und auf Brand folgte Peer Gynt „wie von selbst".

Länger schon hatte sich ja der Stoff in ihm angesammelt und das Bedürfnis, ihn von der Seele zu wälzen, sich gesteigert.

„In der Zeit, da ich Brand schrieb, hatte ich auf meinem Tisch einen Skorpion in einem leeren Bierglas stehen. Ab und zu wurde das Tier krank. Dann pflegte ich ihm ein Stück weiches Obst zuzuwerfen, auf das es sich ganz rasend stürzte, um sein Gift darein zu verspritzen. Danach wurde es wieder gesund. — Ist es nicht ähnlich so mit uns Poeten? Die Naturgesetze gelten nicht minder auf dem geistigen Gebiet."

Den Nachdruck trägt nicht etwa das Wort Gift, nur, wie die Verallgemeinerung zeigt, das bedrängt und entlastet werden. Für Ibsen persönlich indes — der Volksmund gebraucht giftig für zornig — wäre der Vergleich auch im einzelnen und besonderen anwendbar gewesen, damals und später. Wuchs doch der Grimm über die Zustände der Heimat mit zunehmendem Abstand.

„Das war für mich das Entscheidende und Bedeutungsvolle, daß ich hinreichend Distanz gewann zu unseren eigenen Verhältnissen, um die Hohlheit hinter diesen selbstgeschaffenen Lügen unseres sogenannten öffentlichen Lebens und die Jämmerlichkeit dieser ganzen persönlichen Phrasendrescherei zu sehen, der es an Worten nie fehlt, wenn es gilt, über eine ‚große Sache' zu schwadronieren, die aber nie den Willen, die Kraft oder das Pflichtgefühl hat für eine große Tat.

Die Herde ist gut einexerziert, das läßt sich nicht leugnen; sie hat eine Uniformiertheit, die in ihrer Art mustergültig ist; ein Schritt und Takt für alle. Hier ist es anders .... hier fühlt man doch, daß es etwas gibt, das mehr ist, als einen scharfen Kopf zu haben — und das ist: eine ganze Seele.

Ich kenne Mütter oben in Piemont, in Genua, Novara, Alessandria, die ihre vierzehnjährigen Knaben aus der Schule nahmen,

um sie mit Garibaldis abenteuerlichem Zug nach Palermo gehen zu lassen. Und damals galt es nicht einmal, das eigene Land zu retten, sondern einen Gedanken zu verwirklichen. Wie viele unserer Storthingsmänner würden ebenso handeln, wenn die Russen über Finnmarken einbrächen? Bei uns tritt die Unmöglichkeit ein, sobald die Ansprüche die Forderungen des Alltags übersteigen."

Es war für ein ungehemmtes Schaffen des Dichters nicht nur nötig, daß er von seinen Landsleuten, es war ebenso nötig, daß sie von ihm entfernt wurden.

„Hier in Italien bin ich vor gar nichts bange; daheim war ich bange, wenn ich im Knäuel der Herde stand und das Gefühl hatte von ihrem häßlichen Lächeln in meinem Rücken.

Ich mußte heraus aus der Schweinerei da oben, um einigermaßen sauber zu werden. Da bei uns konnte ich nie ein zusammenhängendes Innenleben führen: so war ich ein anderer in meiner Produktion, ein anderer in der äußeren Welt; — aber so ward auch die Produktion nichts Ganzes."

Dies sprach er, der Feigheit nicht kannte, wie sein Verhalten vor und nach der italienischen Reise bezeugt, wo er mitten in der Herde lebte. Nie und nimmer hat er schonend Rücksicht genommen auf sie und auf sich; nur war es dem mimosenhaft Empfindlichen eine fast körperliche Qual, so umgeben zu arbeiten. Noch Jahrzehnte später, als er sich in Deutschland lebend längst gewöhnt hatte, „kritische Gewalttätigkeiten und den ganzen Wahnsinn", den Werke wie ‚Gespenster' hervorriefen, mit vollkommener Seelenruhe zu ertragen, selbst dann noch meinte er, er würde nicht rückhaltlos und frei von der Leber weg schreiben können da oben, und das sei für ihn gleichbedeutend damit, gar nicht zu schreiben.

Wenn er auch nur selten einmal zu Besuch den Fjord hinauffuhr, fühlte er gleich wieder, wie sich ihm in Unbehagen und Beklemmung die Brust buchstäblich zusammenschnürte. Die Empfindung dauerte während des ganzen Aufenthaltes. „Ich war nicht mehr ich selbst unter all diesen norwegischen kalten und verständnislosen Augen, die aus den Fenstern und auf den Bürgersteigen mich anblickten."

Kein Publikum zu haben, ist wenig ermutigend für den Künstler, aber wie viel schlimmer, auf ein solches Publikum angewiesen zu sein! In bitterem Sarkasmus endet die Klage hierüber: „Wenn ich daran denke, wie träg und schwer und stumpf das Verständnis in der Heimat ist, wenn ich das niedrige Niveau ins Auge fasse, auf dem die ganze Anschauungsweise steht . . .! Bei uns zu Hause braucht man eigentlich keine Werke der Dichter; man behilft sich gerade so gut mit der Storthingszeitung und der Lutherischen Wochenschrift. Und dann hat man ja auch die Parteiblätter."

Im fernen Süden verhallte ihm der Lärm der Parteien, entschwanden seinem Gedächtnis die lauernden Augen. Hier konnte er sich, durch keine enttäuschende Wirklichkeit gestört, an ein Zukunftspublikum wenden oder von einer großartigen Kulturgemeinschaft der skandinavischen Nationen träumen, deren Dichter er sein würde. Und so baute sich denn aus der sanften sonnigen Ebene seines römischen Lebens mächtig der Doppelgipfel empor des Brand und Peer Gynt.

6

Jenen, die nur den Ibsen der Gesellschaftsdramen begehren und verherrlichen, treten neuerdings andere gegenüber, wie der geistvolle Julius Bab, die nur in den drei Welttragödien der sechziger Jahre all sein zu Sagendes unübertrefflich und unvergänglich gestaltet glauben. Nicht Vorstudien zu künftigen Meisterwerken seien diese, nein, die großen Lebensbeichten, in denen die Persönlichkeit ihr Selbstgericht abhielt und so ihre höchste Form und zeitliche Vollendung fand. Er selber habe sein künstlerisches Erdenwallen nicht anders gesehen, habe mit dem Bildhauer des Epilogs gewußt, daß er nach seinem großen Lebenswerk vom Auferstehungstag nur noch Menschen mit heimlichen Tiergesichtern gemeißelt habe für den Sockel.

Der Geschichtschreiber darf sich jenen, kann sich diesen Beurteilern nicht anschließen. Namentlich aber wird er dartun müssen, daß die Auffassungen des Epilogs — wir wissen, aus welchen schweren, trüben Stimmungen hervorgegangen und gefärbt, —

nicht entsprechen den klar geäußerten Ansichten des Dichters über sein Schaffen in den Jahren ungeschwächter Kraft.

Kaum war Brand vollendet, schrieb er: „Ich weiß ja wohl, daß ich auch gegenwärtig nur auf einem Durchgangspunkt stehe, aber ich fühle doch festen Boden unter meinen Füßen."

Wie der Süden die außerkünstlerischen Hemmnisse beseitigen half, half er auch eine ästhetische Grundlage gewinnen.

Nur eben: nicht als ein vom Süden Empfangender erwarb er seine Anschauungen, sondern als ein gegen den Süden sich Durchsetzender, dem gerade an den glanzvollen Erscheinungen des südlichen Kunstwesens die Forderungen der nordisch-ethischen Künstlernatur Erkenntnisse wurden, und diese sichern Erkenntnisse ein tröstliches Besitztum.

Zunächst: wie hat die Antike auf ihn gewirkt?

Den 16. September 1864: „Zur Antike kann ich noch nicht in ein rechtes Verhältnis kommen — ich begreife ihren Zusammenhang mit unserer Zeit nicht, ich vermisse die Illusion und vor allem den persönlichen und individuellen Ausdruck im Kunstwerk wie beim Künstler, und ich kann mir nicht helfen: ich sehe oft nur Herkömmlichkeiten da, wo sich nach der Behauptung anderer Gesetze finden.

Es kommt mir vor, als wären die Werke antiker Plastik, genau wie unsere Kaempeviser, mehr von der Mitwelt geschaffen worden, die sie entstehen sah, als von dem oder jenem Meister. Aber deshalb finde ich auch, daß so viele unserer Bildhauer fehlgreifen, wenn sie fortfahren, Kaempeviser in Ton und Marmor zu dichten. Michelangelo, Bernini und seine Schule verstehe ich besser — die Kerle hatten den Mut, zwischendurch einmal eine Tollheit zu begehen."

Die Architektur ergriff ihn stärker, doch auch da spricht ihn weder die Antike noch ihre Gefolgschaft so an wie die Gotik. Für ihn war der Mailänder Dom das Überwältigendste. „Der Mann, der den Plan eines solchen Werkes auszuhecken vermochte, der

hätte auch in seinen Freistunden auf den Einfall geraten können, einen Mond zu machen und ihn in den Himmelsraum hinaus zu schleudern."

28. Januar 1865: „Die Schönheit antiker Skulptur geht mir mehr und mehr auf. . . . Es kommt blitzhaft, aber solch ein ein- einzelner Blitz wirft Streiflichter über große Flächen."

Er will dann vor der tragischen Muse im Vatikan — die er indes noch recht romantisch schildert — erfahren haben, was die griechische Tragödie gewesen; vor der Demosthenesstatue, dem Faun der Villa Borghese und dem Faun des Praxiteles, was das Unvergängliche der Schönheit eigentlich ist. Allein er schließt mit dem Seufzer: „Wenn ich doch jetzt nur auch für mein Gebiet von dieser Erkenntnis Anwendung machen könnte!" Und geht hinaus und liegt halbe Tage zwischen den Gräbern der alten Via Appia und empfindet es als Künstler: „Das ist ein Müßiggang, der keine Zeitvergeudung genannt werden kann."

Nun, die Anwendung auf das eigene Gebiet — die verneinende Anwendung — wurde bald gemacht und entscheidend.

12. September 1865: „Die wesentlichste Ausbeute meiner Reise besteht darin, daß ich das Ästhetische aus mir selbst ausgetrieben habe, so wie es früher Macht über mich hatte: nämlich isoliert und mit dem Anspruch, für sich selbst Geltung zu haben. Ästhetik in diesem Sinne scheint mir jetzt ebensosehr ein Fluch für die Poesie zu sein, wie die Theologie es für die Religion ist."

Eine persönliche Zwischenbemerkung an Björnson, den Empfänger des Briefes — „Du hast dich nie mit dem Ästhetischen in diesem Sinne herumzuschleppen brauchen, Du hast niemals die Dinge durch die hohle Hand angesehen" — erinnert an jene Strophen Paa vidderne (Auf der Höhe), jene Schilderung seines frühen Versuches, das Ästhetische vom Ethischen in sich zu trennen, von kalter Höhe unberührt der Menschen Leben und Leiden durch die hohle Hand zu beschauen — auf das rein Ästhetische hin.

Nichts Bezeichnenderes für eine sittlich-sinnliche Künstlerwesen-

heit als ein solcher Versuch! Durch Ertötung des Sittlichen hoffte er damals das Sinnliche zu isolieren in dem Wahn, nur so die höhere Stufe des rein Ästhetischen, des Frei-Künstlerischen zu erreichen. Erst da unten, just im Lande der schönen sinnlichen Kunst, wurde ihm die Klarheit, daß ihm die Gabe der Poesie nicht bloß als ein unermeßliches Glücksgeschenk verliehen, daß für ihn eine große Verantwortung damit unlöslich verknüpft sei, die er nicht spielerisch und genießend abtun, die er mit ernstem Fühlen und mit Härte sich auferlegen müsse, wenn er anders er selbst sein wollte.

Gerade in der falsch verallgemeinerten Forderung, eine derartige Zwei-Einheit zu zerstören, das empfand er jetzt, lag für ihn die Gefahr. Er spricht von einem Kopenhagener Ästhetiker, der Christus als das interessanteste Phänomen der Weltgeschichte genossen habe, wie der Schlemmer den Anblick einer Auster genießt, und fügt hinzu, solch ein Knorpeltier zu werden, dazu sei er freilich immer zu stark gewesen, aber man wisse nicht, was allerhand geistreiche Esel aus ihm hätten machen können, wenn sie ihn ungestört gehabt hätten.

Und so, sichern Schrittes, mitten durch die verlockende Herrlichkeit des Südens seinen eigenen Weg schreitend, konnte er Brand und Peer Gynt vollenden. Auf italischem Boden ist seine so nördliche Kunstlehre entstanden — an und mit der Tat, wie die des jungen Goethe; ist dort gleichsam noch abgeschlossen und besiegelt worden in den lapidaren Sätzen über Peer Gynt: „Mein Buch ist Poesie, und ist es keine, dann soll es Poesie werden. Der Begriff Poesie wird sich schon noch dem Buche anpassen. Es gibt nichts Stabiles in der Welt der Begriffe; die Skandinavier unseres Jahrhunderts sind keine Griechen."

Und so, stetig weiter wandelnd, mußte er auf deutschem Boden, unter wechselnden Anreizen, zu der neuen Aufgabe, zu den Gesellschaftsdramen gelangen.

Mit Brand hatte er sich ja schon der Vergangenheit ab- und der Gegenwart zugewendet; anfänglich nicht ohne Bedauern, doch

entschieden und bewußt. „Bei uns in Norwegen", schreibt er im März 1866 an einen Übersetzer der Kronprätendenten, „muß die Poesie leider (!) fortan einen andern Weg einschlagen; unsere historischen Erinnerungen wachzurufen, hat für den Augenblick nicht den Zwang und die Notwendigkeit innerer Wahrheit. . . . Vorderhand haben wir daheim anderes zu tun."

Kaum war denn auch Peer Gynt erschienen, meldet er, im Dezember 1867, dem unermüdlich fürsorgenden Dichtergenossen: seinen Rat, ein Lustspiel für die Bühne zu schreiben, werde er wohl befolgen — er habe auch selbst schon daran gedacht.

7

Henrik Ibsen, der allein er selbst sein wollte, hatte vor den gleichstrebenden deutschen Dramatikern des neunzehnten Jahrhunderts die große Vergünstigung, daß er als Skandinavier nicht aufgewachsen war in ästhetischem Gewissenszwang, in unentrinnbarer Verehrung klassischer Größe, in heiliger Scheu vor den weimarischen Satzungen. Im Norden herrschte während seiner ersten Entwicklungsjahre mit schon verblaßtem Glanze nur jene in Deutschland abgedankte Romantik, von der sich zu befreien einem Scharfblickenden weder schwere noch langwierige Mühe kostete.

Aber zum andern Zweck andere Mittel anzuwenden als die vornehmsten der älteren Kunstweise, sich des Verses zu entschlagen und all der Stilisierung, die notwendig damit verbunden ist, — das wurde ihm erst nach der italienischen Reise, in einer andern Umwelt möglich und notwendig.

Wohl hatte er schon die Komödie der Liebe, ich möchte sagen naturgemäß, in Prosa begonnen. Statt indessen mit der musa pedestris auf ebenem Boden Schritt zu halten, riß er sich los und stürmte merkurisch auf beflügelten Füßen wenigstens in halber Höhe dahin. So trugen ihn auch Brand und Peer Gynt wieder empor — zu höherem kreisendem Fluge mit breit entfalteten Schulterschwingen.

In Italien war es jedoch nicht länger die Macht des lite-

rarischen Beispiels, des Herkommens gewesen — da waren die Fittige neu gewachsen. Er beobachtete das nachträglich selbst und gab die Beobachtung, als er schon den Bund der Jugend geschrieben, bezeichnenderweise mit einem ganz realistischen Bilde wieder.

„Der Erdboden hat großen Einfluß auf die Formen, in denen die Einbildungskraft schafft. Kann ich nicht auf Brand und Peer Gynt hindeuten und sagen: Siehe, dies war ein Weinrausch? Und ist nicht im Bund der Jugend etwas, das an Knackwurst und Bier erinnert? Ich will damit das Stück nicht herabsetzen, aber ich meine, daß der Gesichtspunkt ein anderer geworden ist, weil ich hier in einer bis zur Langweiligkeit wohlgeordneten Gesellschaft stehe."

Und es enthüllt sich überraschend eine der inneren Veranlassungen — vielleicht die tiefste — zu erneuter Arbeit an Kaiser und Galiläer. Er fährt nämlich fort: „Was soll nun daraus werden, wenn ich einmal ganz nach Hause komme! Ich muß meine Rettung in einem Fernliegenden suchen und da denke ich mich an Kaiser Julian zu machen."

In der Tat, „viel Selbstanatomie steckt in dem Buche", das damals nach neun Jahren des Grübelns über diesen Helden entstanden ist. Oder war es nicht ein Julianischer Drang nach Schönheit, was ihn aus der Dresdener Gegenwart und ihrem Dunstkreis zurück und emportrieb zu einem „Fernliegenden"? War es nicht, darf ich vorgreifend sagen, dieselbe Julianische Sehnsucht, die den Greis noch einmal tastend einen Anstieg suchen hieß, wenn nicht mehr zu ragenden Gipfeln, so doch zu symbolischen Hügeln und Höhen — ja, die endlich im Epilog, dem sterbenden enttäuschten Imperator gleich, zur Schönheit spendenden Sonne klagend hinaufruft: Warum betrogst du mich?

Ob auch mit solcher Sehnsucht wieder aufgenommen, Kaiser und Galiläer, in seiner äußeren und inneren Form, wurde nicht mehr ein Werk dionysischer Begeisterung, sondern „ein energisch gesehenes Bruchstück der Menschengeschichte", wurde „realistische Dichtung — ganz und durchaus".

Mit dem Bund der Jugend hatte der Dichter seinen Rubikon überschritten; er konnte nicht mehr zurück. Das welthistorische Schauspiel, in der Reihe der modernen Stücke an zweiter Stelle eingeschoben, sollte sich von ihnen nur nach dem Stoff, nicht nach Stil und Art unterscheiden. Es ist eine „Herkulesarbeit" gewesen — die Mühe, die es den Wirklichkeitsschilderer gekostet hat, sich frisch und anschaulich in eine so ferne und fremde Zeit einzuleben. „Ich habe die Gestalten im Lichte ihrer Zeit vor Augen gesehen", beteuert er, „ich habe das alles gewissermaßen vor meinen Augen sich abspielen sehen, und so gab ich es wieder."

Gleichviel, wie weit ihm das gelungen, hier ist uns nur sein Streben von Wichtigkeit und das spricht sich vollends programmmäßig aus im Briefe an einen englischen Verehrer, der da meinte, daß dieses Drama in Versen geschrieben sein müßte und daß es dadurch gewonnen hätte. „Ich muß Ihnen widersprechen, denn das Stück ist in einer Form angelegt, so realistisch wie nur möglich: die Illusion der Wirklichkeit war es, was ich erzeugen wollte. Hätte ich den Vers angewendet, ich hätte damit meiner eigenen Absicht und Aufgabe entgegengearbeitet. Die vielen alltäglichen und unbedeutenden Charaktere, die ich vorsätzlich in das Stück gebracht habe, wären verwischt und ineinander gemengt worden, wenn sie allesamt in rhythmischem Takt redeten. Im großen und ganzen muß die sprachliche Form sich nach dem Grade von Idealität richten, der über der Darstellung ruht. Mein neues Schauspiel ist keine Tragödie im Sinne der älteren Zeit; was ich habe schildern wollen, das sind Menschen, und gerade deshalb habe ich sie nicht mit Götterzungen reden lassen."

Für ein Lustspiel wie den Bund der Jugend verstand sich schlichte Alltäglichkeit und stark realistische Färbung von selbst. Daß solche Richtpunkte der Behandlung nun auch Regel wurden für einen weltgeschichtlichen Stoff, ja unbeschadet seiner metaphysisch-mystischen Grundlage — das eben ist der Beweis, wie bestimmt und entschieden die neue Richtung war eingeschlagen worden.

Die Abneigung gegen den Vers steigert sich sogar im Verfolgen des erkannten Zieles später bis zum unbedingten Verzicht, wenn der Dichter des Puppenheims und der Gespenster und des Volksfeindes die feine Einschränkung nicht mehr beachtet, daß die sprachliche Form jeweilen bestimmt wird von dem Grade der Idealität der Darstellung, und folglich in scharfen Sätzen behauptet: die Versform habe der Schauspielkunst außerordentlich viel Schaden zugefügt. Ein Bühnenkünstler, der sein Repertoire aus der Schauspieldichtung der Gegenwart holt, sollte ungern auch nur einen Vers in den Mund nehmen. Die versifizierte Form werde im Drama der nächsten Zukunft kaum eine nennenswerte Verwendung finden, denn die dichterischen Absichten der Zukunft könnten sich damit sicherlich nicht vertragen. Sie werde deshalb zugrunde gehen, da Kunstformen ja ebensogut aussterben, wie die fabelhaften Tierformen der Urzeit, als ihre Zeit um war.

Doch kurz darauf nimmt er, der im sprechenden Gegensatz zu Tolstoi niemals und in nichts ein Fanatiker sein konnte, dieses Zuviel wieder zurück einem Landsmann gegenüber, für den die gebundene und geschmückte Rede eben „das Natürliche" schien. Seine etwas despektierlichen Äußerungen über die Verskunst — nur seinem eigenen damaligen Verhältnis zu dieser Kunstform seien sie zur Last zu legen. „Ich habe schon lange aufgehört", so schließt er in Übereinstimmung mit seiner ganzen Entwicklung, „allgemein gültige Forderungen zu stellen, weil ich nicht mehr glauben kann, daß solche Forderungen mit irgend einem innern Rechte aufgestellt werden können. Ich meine, wir haben alle und jeder nichts anderes und nichts Besseres zu tun, als im Geist und in der Wahrheit uns selbst zu realisieren."

Kaiser und Galiläer also liegt nur mit seinen Anfängen und Anläufen in einer früheren Schaffenszeit; als ausgeführtes Werk ist es modern, — besonders auch in seinen Fehlern, in der lockeren Komposition mit wiederkehrenden Motiven, in ermüdender wörtlicher Wiedergabe der geschichtlichen Überlieferung. Denn ein allzu peinliches Bemühen um Wirklichkeitstreue hat diese Fehler ver-

schuldet, wie viele Jahre nachher bei Hauptmanns Florian Geyer.

Wie sehr der Dichter schon damals im kommenden Modernen lebte und webte, verrät der fast prophetische Eintrag ins Stammbuch einer schwedischen Schauspielerin, die später Frau Alving in den Gespenstern meisterhaft verkörperte. Ihr gestand er schon 1874 zu, „einer neuen Schönheitsform Apostel zu sein".

Ja, theoretisch hat er seine künftigen Wege und Ziele noch viel früher, bereits 1857, in der Besprechung eines historischen Stückes als die richtigen erkannt. Oder paßt nicht auf Kaiser und Galiläer (wenigstens der künstlerischen Absicht nach), paßt nicht, überraschenderweise, noch viel genauer auf seine modernen Dramen, die Werke der neuen Schönheitsform, was er an Munchs „William Russel" rühmt: „Hier sind die Ansprüche der Wirklichkeit an die Kunst erfüllt; der bewußte Kampf der Ideen zieht ebensowenig an uns vorüber, wie dies in der Wirklichkeit geschieht. Was wir sehen, sind vielmehr die menschlichen Konflikte und darin eingesponnen liegen, weit hinten, die Ideen — kämpfend, untergehend oder siegverheißend; nicht mit dem Fallen des Vorhangs im fünften Akt endet das Stück, — der wirkliche Schluß liegt außerhalb des Rahmens. Der Dichter hat die Richtung angedeutet, in der dieser Schluß zu suchen ist; und nun ist es unsere Sache, ihn mitdichtend zu finden, jeglicher für sein Teil."

Man denkt hier nicht mehr an Historisches, man denkt an das Puppenheim und Gespenster und Rosmersholm; und sieht hier schon aufs unverkennbarste das Wesentliche der modernen Dramen umschrieben und vorgekündet — besonders aber die Eigenschaften, um derentwillen sie Tendenzdramen genannt werden.

8

„Ich beuge mich natürlich den Gesetzen der Schönheit", schreibt er von Dresden an Georg Brandes, „aber um ihre herkömmlichen Reglements kümmere ich mich nicht. Sie führen Michel Angelo an; nach meiner Ansicht hat keiner mehr gegen die Schön-

heitsüberlieferungen gesündigt als gerade er; aber alles, was er geschaffen hat, ist trotzdem schön: denn es ist charaktervoll. Rafaels Kunst hat mich eigentlich nie erwärmt; seine Gestalten sind vor dem Sündenfall zu Hause, — und überhaupt der Südländer hat eine andere Ästhetik als wir. Er will das formal Schöne: für uns kann selbst das formal Unschöne schön sein, kraft der ihm innewohnenden Wahrheit."

Ist das nicht wie eine Antwort auf Hebbels Zweifelfrage: „Was der Dichter getreu bildet, das ist schön; aus diesem würde sich aber eine Schönheit der Häßlichkeit folgern lassen" —? Ist es nicht ein selbständiges Wiederaufnehmen der Lehre des jungen Goethe vom bedeutenden Rauhen; von der Kunst, die „bildend sein kann ohne schön zu sein, ja oft wahrer und größer, als die Schönheit selbst"; von der Bildnerei, die aus den willkürlichsten Formen bestehen mag und doch „ohne Gestaltsverhältnis" wird zusammenstimmen, „denn **eine** Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen" —?

Ibsens Aufenthalt im Süden ist, wie der Goethes, nicht bloß von persönlichen, sondern mittelbar von kunstgeschichtlichen Wirkungen und Folgen gewesen. Unter diesem Gesichtswinkel wird eine Parallele erlaubt, nein geboten sein — ohne Rücksicht auf jene übelberatenen Verehrer des deutschen Olympiers, des doch wahrhaft Unvergleichlichen, die den Gotteslästerungsparagraphen auch gern auf literarischem Gebiete möchten gelten machen.

Goethes italienische Reise entschied seine Abwendung vom „Genius unseres Vaterlands", den er in Straßburg angerufen hatte, zu den — vermeintlichen — Göttern Griechenlands. Und deutsche Dichtkunst folgte ihm gläubig zu römischen Tempeln und Altären.

Ibsen, der Nachfahr und Erbe der Hebbel, Grillparzer, Kleist, sofern ihr unwillkürlichstes Streben sich in ihm fortpflanzte und bestätigte, schwor in Italien den römischen Idealen wiederum ab — für sich und seine geistigen Nachkommen. Und wie er, so hat sich dann die deutsche Kunst heute grundsätzlich dem Genius

des Vaterlandes wieder zugewendet, die Bereicherung durch die Klassik nicht verschmähend, doch alle Gaben der Fremde stets heimischem Gesetz und Walten unterordnend.

Goethe schreibt von einer Wiedergeburt, die ihn von innen heraus umgearbeitet und neu gebildet habe; Ibsen fühlte sich im Innersten verändert, aber mehr denn je zuvor er selbst. Beide bekunden ihr heißes Bemühen, ultra montes nicht allein zu lernen, auch zu verlernen — nur daß 1866 wieder erworben wurde, was 1786 verworfen, daß wieder aufgebaut wurde, was von Goethe „bis in die Grundfesten" abgebrochen war.

Wider das klassizistische Wollen des deutschen Geistes, das sich gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts im „ultramontanen" Goethe verkörpert, behauptet sich, im Verlaufe des neunzehnten, in einer Reihe von stets mutiger sich vorwagenden Kämpen, deren jüngster Ibsen damals war, wiederum unser künstlerisches Urwollen, wenn ich so sagen darf, eben dasselbe Urwollen, für das einstens sein glänzendster Vertreter, als es nach langem Schlummer in der Sturm- und Drangzeit erwachte, für das der junge Goethe den resoluten Ausdruck geprägt hat: charakteristische Kunst.

I

Der Bund der Jugend. Die Stützen der Gesellschaft

. . . imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis.
Cicero

Am 13. Mai 1868 verließ Ibsen das „liebe Rom“ und, nach einem Besuch in Florenz, das „köstliche warme Italien mit der festen Absicht, seine Heimstätte wieder im Norden aufzuschlagen.

Noch im Oktober 1867 hatte er an die Romandichterin Magdalena Thoresen, die Stiefmutter seiner Frau, geschrieben: er begreife nicht, wie sie es da oben in Christiania aushalten könne; noch im Dezember 1867 an Björnson: wo er den nächsten Winter zubringen werde, wisse er nicht, er wisse nur das eine — nicht in Norwegen. Aber schon im März 1868 war gerade dies sein verzweifelter Entschluß. „Wie es möglich sein wird, außerhalb Italiens zu leben“, schreibt er nun an Frau Thoresen, „und vor allem, wie es möglich sein wird, in Christiania zu leben, ist mir einfach unfaßbar. Aber es muß wohl geschehen.“ Und es folgt die düsterste Ausmalung seiner künftigen Lage daheim, und der Brief schließt mit dem Rate: „Sieh, wegzukommen! Reise! Tu es, ob es nun möglich oder unmöglich ist! Unmöglich ist übrigens nichts, wozu man den unbezwinglichen Willen hat.“

Ibsens Verhältnis zur Heimat gehört zu den am häufigsten berührten Angelegenheiten durch seinen Briefwechsel hin. Ein beständiges Angezogen- und Abgestoßenwerden zugleich. Eben das Verhältnis des Künstlers und mehr noch des Neuerers zu einem so kleinen Lande.

Was nun trieb ihn fort aus den „sommerhellen Landen unten am Mittelländischen Meer“, was nötigte ihn, auch in Bezug auf das geistige Leben den Wahlspruch zu verwerfen: ubi bene ibi patria?

Den Schaffenden, der so deutlich den Unterschied südlicher und nördlicher Kunstweise empfand, muß aus dem Wohlbehagen des

Südens die Sehnsucht geweckt haben nach kräftigeren Lüften und ernsteren Farben, nach einem hilfreichen Zusammenhang der äußern mit den innern Lebensbedingungen. Als Peer Gynt vollendet war, als Kaiser und Galiläer nicht von der Stelle rücken wollte, wird er zur Überzeugung gekommen sein, daß er nicht dauernd im dionysischen Rausche dichten könne, daß die nachdrängenden Stoffe eine andre Art der Behandlung und somit der Stimmung und somit der Umgebung forderten.

Doch deshalb geraden Wegs heim in das gefürchtete Christiania — dagegen sprach wiederum zu vieles in ihm. Er hatte den Sommer in Berchtesgaden, den September in München verbracht und ließ sich im Herbst vorläufig in Dresden nieder. In Übergängen wollte er heimkehren. Freilich, der Übergangsaufenthalt in Deutschland währte dann zweiundzwanzig Jahre — zum Beweis, daß stets die geheimen künstlerischen Beweggründe das stärkste in ihm waren, stärker noch als die Liebe zur heimischen Art und die Vaterliebe. Einem Dresdener Brief von 1871 zufolge glaubte er nämlich damals nach Norwegen heimkehren zu müssen aus Rücksicht für seinen kleinen Sohn, „der hier herumläuft und Ausländer wird". Aber er blieb und blieb.

Die nachdrängenden Stoffe! Als ihm Björnson zu Weihnachten 1867 riet, ein Lustspiel für die Bühne zu schreiben, konnte Ibsen antworten, er habe selbst auch daran gedacht. Gewisse satirische Stellen des Brand und Peer Gynt mögen den Wunsch und Gedanken hervorgerufen haben.

Ibsen war ja in Italien nur räumlich von der Heimat fern:

Zu des Schneelandes Hütten
Aus sonniger Pracht
Kommt ein Reiter geritten
Nun jedwede Nacht.

Und immer wach wie seine Liebe, blieb seine Teilnahme an allen vaterländischen Begebenheiten, so „klein und kleinlich" sie sein mochten. Sein Leben lang ein eifriger Leser der norwegischen Zeitungen und nie eifriger als in der Fremde, hielt er alles, bis

zum letzten Wort des Anzeigenteiles, seiner Aufmerksamkeit wert. So stand er als „Staatssatiriker“ immer in bequemer Ziel- und Schußweite und doch in einer Entfernung, wie er sie künstlerisch nötig fand und persönlich schätzte, weil der Abstand den eigenen Gesichtskreis erweitere, und — weil man auch selbst den guten Leuten aus ihrem Gesichtskreis komme.

Der Bund der Jugend oder Herrgott und Compagnie sollte ursprünglich der Titel des neuen Werkes sein, das im Herbst in Dresden rasch vorwärts schritt, nachdem sich der Dichter den ganzen Sommer, wo er ging und stand, „im Kopfe damit getragen“ hatte, ohne eigentlich zu schreiben. „Es behandelt Reibungen und Strömungen aus dem Leben der Gegenwart“ und man wird nur „schlichte Alltäglichkeiten finden, keine starken Seelenerschütterungen, keine tiefen Stimmungen, und vor allem keine isolierten Gedanken.“ Nicht bestimmte Personen und Verhältnisse seien geschildert, aber freilich habe er nach Modell gearbeitet, was doch ebenso notwendig sei für den Lustspieldichter wie für den Maler oder Bildhauer. Später, als ihm die überraschende Nachricht zukam, Björnson fühle sich getroffen, bezeugte er noch ausdrücklich: nicht Björnson, sein verderblicher und durch und durch verlogener Parteikreis habe ihm Modell gestanden.

Dennoch — es wäre begreiflich, hätte Björnson im Helden des Lustspiels ihm Wesensverwandtes wahrgenommen. Er käme damit gleichwohl nicht tiefer zu stehen als neben Ibsen, der ja viele Züge Stensgaards und Peer Gynts durch Selbstanatomie ans Licht gefördert hat.

Denn nicht durch Addition ist die Gestalt gewonnen, nicht durch Steigerung der Strebereigenschaften, sondern durch Subtraktion, indem der Dichter das abzog, wegsah, was andre, was etwa ihn selbst oder — ich will die Möglichkeit zugeben trotz Ibsens Ableugnung — oder einen Volksführer und Redner wie Björnson unterscheidet von den Stensgaard. Da ist kaum ein Unterschied von Talent und Frische und Begeisterungsfähigkeit und Schönheitsdrang — es fehlt nur das Gegengewicht in der Tiefe,

das auf unerforschliche Art Einheit und Wohlabgewogenheit herstellt — es fehlt nur Charakter.

Stensgaard gehört unverkennbar zum Gyntischen Geschlecht, das sich verbreitet hat über ganz Norwegen und — sehr viel weiter. Allein Peer Gynt in neuer Auflage, in andrer Einkleidung ist es nicht. So kurzsichtiger Tadel bestätigt dem klar Sehenden nur die Kunst des Dramatikers, bei großer Familienähnlichkeit die Charaktere so verschieden und je wiederum so reich und besonders auszustatten. Es gibt wenige der Mitwelt entnommene Lustspielgestalten von solcher Lebenswahrheit, es gab keine vor 1869. Auch nicht in Freytags vielgerühmten Journalisten, die Theater sind, nichts als Theater.

Das Stück spielt in der Nähe eines norwegischen Handelsstädtchens. Also Provinzpolitik, ausländische Krähwinkelpolitik? Nein, das Stück spielt überall, wo man wählt und, je nachdem, hört! hört! ruft oder bravo! und „in diesem Sinne" das Glas erhebt, der „guten" Sache den Segen des heiligen Alkohol zu erflehen, — überall, wo man entweder mit gesättigter Begeisterung das Bestehende verteidigt oder es mit hungriger Begeisterung angreift. Nein, es ist nicht eine parteipolitische Komödie, es ist die Komödie der Parteipolitik, die Ibsen geschrieben hat aus der klaren, überlegenen, lächelnden, friedfertigen Erkenntnis, daß es überhaupt nur zwei Parteien gibt, die einander gegenüberstehen und sich bekämpfen, ob sie nun rechte oder linke heißen, oder konservativ und liberal, ob einheitlich jede oder jede gespalten in Unterabteilungen mit verschiedenen Namen. Zwei Parteien stets und allerorten: die Partei, die hat, und die Partei, die haben möchte. Und gelangt diese aus der Opposition in den Machtbesitz, dann zeigt sich jedesmal, daß die Linke auch nur eine Rechte war und ist, daß sie den wilden Mann nur gespielt hat. Natürlich in gutem Glauben, was die komische Wirkung ungemein erhöht.

Der Schauplatz, auf dem uns Stensgaard entgegentritt, ist das kleine Welttheater — das Welttheater in bequem übersichtlicher Verkleinerung. Die Art, wie der Held sich einführt: er will den

belegten Tisch nicht achten; weist den höflichen Festordner mit grobem Spott hinweg; verlangt außer der Reihe das Wort; springt auf den Tisch statt von der Rednerbühne zu sprechen; setzt das Komitee ab —: nicht nur anschaulich bezeichnend, wahrhaft symbolisch sind diese unscheinbaren Handlungen.

Wie denn anders brachten einst Danton und die Redner der Tuillerien, wie anders bringen heute Bebel und seine Nachahmer die Masse der Unprivilegierten rasch auf ihre Seite? Ob sich die Farce dann fortsetzt als ein blutiges Schauspiel um Köpfe oder als ein ganz harmloses um Reichstagsmandate bleibt eine Frage von Zeit und Umständen. Die erste Aufforderung ist immer die Stensgaards: Warum laßt ihr euch das gefallen, ihr guten Leute? — dem Unfug müßte man doch ein Ende machen können. Hierauf tritt die Phrase in Kraft, und die Phrase muß, im Fall sie die Menge wirklich hinreißen soll, mit echter Überzeugung vorgetragen werden. Die Psychologie der Phrase hat Ibsen immer aufs neue zu immer eindringlicherer Darstellung gereizt. Wie falsch, zu glauben, der Volksredner spreche nur berechnend, stelle sich nur entflammt, lüge absichtlich usw. So fassen die konservativen Blätter einen Stensgaard auf, aber so ist der erfolgreiche Demagoge nie. Der Ton muß echt sein, auf die Worte kommt es nicht an. Und der Ton gewinnt Wärme, Fülle und Macht selbst beim Vortrag der windigsten Phrasen durch das Selbstbewußtsein des Sprechenden, durch die Selbstberauschung am eigenen dahinrollenden Wort, durch die Überzeugung von seinen Gaben — und also seinem Wert — und also seinem Recht. Liegt noch, wie in Norwegen, viel Religiöses in der Luft, dann mag wohl die Selbstberauschung zur ausgesprochenen Gewißheit werden, daß man von Gott berufen ist, und die Weihe der Stunde mit ihren Erfolgen wirkt nach als himmlische Beglaubigung. „Was so viele ergreift — beim ewigen Gott, das hat Wahrheit in sich!“ Dies das Schema des männerregierenden Worthelden, nur daß der ewige Gott auch Egalité heißen kann, wie seinerzeit der Herzog von Orleans, — auch „Kraft und Stoff“ — auch kurzweg „Ich“.

Stensgaards Charakter in seinen Grundzügen gibt schon der erste Aufzug und enthüllt zugleich aus der Vorgeschichte, daß der Ehrgeizige, bei Männern wie bei Frauen werbend, von einer Türe zur andern geht und, wenn rätlich, wieder zurück zur ersten — mit der Freizügigkeit des völlig Gesinnungslosen. Der zweite Aufzug veranschaulicht dann die „Praktiken" seiner Streberei.

Das vornehmste Mittel dieses — man dürfte sagen — parlamentarischen Genies ist das „Umredigieren". Er redigiert nicht nur seine gehaltenen Reden je nachdem ins Gegenteil um, sondern auch seine Ansichten, seine Grundsätze, seine Gefühle. Das Zauberwort „Prinzip" ist ihm wohl vertraut. Öffnet sich ihm heute eine Türe, die ihm gestern noch verschlossen war, so verwandelt sich ein „erbärmlicher Kerl" in einen Ehrenmann, und er hat gestern nur „Prinzipien" bekämpft. Auch seinen Verein, den Bund der Jugend, errichtet er auf einer „so breiten Basis", daß er ihn heute so, morgen anders „benutzen" kann. Und festhalten an Prinzipien, wenn sie seiner „Zukunft" im Wege stehen, nennt er „elende Prinzipienreiterei".

Wer das nicht als typisch — als symbolisch empfindet, befaßt sich offenbar nicht mit Volksvertretung und Presse. Ja, daß wir Stensgaard bei Anwendung solcher Kniffe mehr belustigend als empörend finden, mag wohl auf Abstumpfung deuten oder — auf politische Reife.

Noch immer sieht die klassizistische Ästhetik das Abstrahiert-Schematische für das Lebend-Typische an. Kein Wunder! Goethe selbst hat seine „Natürliche Tochter" zum Typischen läutern wollen durch gewaltsames Abstrahieren, welcher eigensinnigen theoretischen Laune doch zum Glück in diesem und andern Werken seine Natur immer wieder nach Kräften entgegenstrebte. Aber, so paradox es klingen mag: nie stellt sich uns das Typische dar — oder wie Schiller sagte, das Symbolische, die Menschheit im Menschen — außer in ganz individuellen, selbsthaften Gestalten, erfaßt mit all der Fülle ihrer persönlichen Besonderheiten. Der Künstler löst nicht anatomisierend aus dem geistigen Organismus das Gerüst

heraus, er durchleuchtet ihn für uns, während er lebt und sich bewegt, — wie neuerdings die Naturwissenschaft den lebenden Körper durchleuchtet und das Gerippe in ihm erblicken läßt.

Stensgaard könnte als Schulbeispiel dafür dienen, so ichtümlich ausgestattet ist er, so reich unterschieden von seinesgleichen. Vor allem: er hat künstlerischen Sinn, dichterische Begabung. Die gewöhnlichsten „poetischen" Phrasen, die abgebrauchtesten Bilder würden für seinen Zweck genügen: denn anspruchsloser in der Hinsicht kann nichts sein als die *ἄνδρες Γερμανοί*, da droben wie hier bei uns. Allein dieser Rechtsanwalt, wenn er auch nötigenfalls die herkömmlichen politischen Redensarten nicht verschmäht, spricht doch unleugbar seine eigene Sprache, findet mühelos treffende Bilder, stimmt und steigert den Ton mit sichern Übergängen, redet volkstümlich und salonmäßig, schlagkräftig und anschmiegsam — alles mit natürlichem Geschick trotz der Übertreibungen zum niedrigen Zweck, alles unwahrscheinlich gut für einen Juristen.

Es ist vom Dichter spöttisch und ernst gemeint, wenn er ihn seine Traumerzählung einleiten läßt mit den Worten: „Mir hat einmal geträumt — oder vielleicht sah ich es auch; doch nein, ich träumte, — aber so lebhaft!" Und die Schilderung — die Vision des letzten Gerichtes — erweist auch die Lebhaftigkeit seiner Phantasie. Wie der Sturm in gelbem Unwetterschein über die ganze Rundung der Erde einherbraust und erst das dürre Laub vor sich herfegt, dann die Menschen. Wörtlich heißt es hierauf: „Die Mäntel schlugen dicht an um sie, wie sie gleichsam sitzend im Fluge dahinfuhren". Dies „gleichsam sitzend im Fluge" kann nur ein künstlerisch Begabter sehen und sagen!

Es mangelt ihm wohl nichts zum edlen Gebrauch solcher Gaben als eben wieder: Charakter. Da erzeugt denn das Gefühl der Befähigung nur die so wahre und so komische Eitelkeitsrührung: „Ja, ist es nicht ein unbeschreibliches Glück, alle mit sich fortreißen zu können, alle — alle! Mir ist, als könnte ich sie alle an mein Herz drücken und sie weinend um Verzeihung bitten,

weil Gott so parteiisch gewesen ist, mir mehr zu geben als ihnen.“ Wer ihm aber nicht schmeichelt, ihn nicht anerkennt, nicht wenigstens seinen „guten Willen“ anerkennt, d. h. die Mundfertigkeit, mit der er vor sich und andern jederzeit dem gröbsten Egoismus, den gemeinsten Handlungen schöne Beweggründe unterzuschieben weiß, der ist ein Selbstsüchtiger, ein Neider, der kann seinen Gedankengang nicht von Schmutz rein halten. Und Stensgaards Entrüstung darüber ist ungeheuchelt, ist naiv wie sein Glaube an sich und sein Reich und seine Zukunft.

Naiv dünkt mich noch nicht das Rechte, Zutreffende: halb naiv — halb bewußt, halb unbewußt betätigt sich dies ästhetisch-unethische Mischwesen. Und auch das halb und halb empfinde ich wieder als ungenau, denn es handelt sich nicht um eine Teilung, sondern um ein ungemein rasches Nacheinander, fast Miteinander. Wie für das jagende Tier ist es für den Glücksjäger Stensgaard das Natürliche, seinen Sinn — Begierde, Aufmerksamkeit, Willen und alle Kräfte — nur auf die Beute zu richten. Und ganz unwillkürlich fährt er jeweilen auf seine Jagdbeute los — wenigstens innerlich. Aber dann tritt alsobald eine intellektuelle Hemmung ein. Während das Tier sich nur etwa durch Sachliches vom Sprunge abhalten läßt, hindert die Spezies Stensgaard außer der Rücksicht auf Nützlichkeit und Schädlichkeit noch allerlei Geistiges, sagen wir kurz, höhere Rücksichten. Stensgaard will weder vor sich noch vor andern in häßlichem Licht erscheinen: aus ästhetischem, nicht moralischem Bedürfnis, oder vielmehr aus ästhetischem Bedürfnis und Moral.

Neu und von vorne herein vollendet ist das technische Verfahren — wie der Charakter in den drei ersten Akten anschaulich gemacht und auseinander gefaltet wird; wie er dann, im vierten Akt, an den Ereignissen in rascher Folge noch einmal alle seine Eigenschaften ins Spiel bringen muß; wie endlich im fünften, zu unserer vollen Befriedigung, dem Arzt die pragmatische Erklärung in den Mund gelegt wird: der so ganz moderne — man dürfte sagen vormoderne — Hinweis auf Stensgaards Abstammung und seelisches Erbe und Jugendleben in Haus und Schule.

Von Doktor Fjeldbos, seines Schulkameraden, Beurteilung müssen wir ausgehen. Es ist die des Dichters und zugleich eine heute vernehmlicher als je ertönende Anklage der allerorts üblichen Erziehung. Man sorgt für die Ausbildung der Fähigkeiten, nicht für die Ausbildung des Charakters; man erblickt die Aufgabe in der Belehrung, statt in der Bewährung (i at laere, istedetfor i at vaere). „Wir sehen auch, wozu das führt; wir sehen es an Hunderten von begabten Menschen, die halbfertig herumlaufen und in ihren Gefühlen und Stimmungen etwas ganz andres sind als in Tat und Gesinnung."

Ein so Begabter ist Stensgaard — ohne Haft und Halt, „ohne Mittelpunkt", wie der Titel eines dänischen Romans von Schandorph lautet. Und ähnlich seinem Stammvater Peer Gynt, berührt sich auch Stensgaard immerwährend mit dem Helden dieses Romans, von dem es heißt: „Eine Existenz, schaukelnd wie Moorboden. Er kann begeistert werden für was immer es sei; er redet sich in Begeisterung hinein, wie andere sich in Zorn reden." Er verliebt sich in eine adelige Dame, und sofort bringt er auf die Allianz zwischen Aristokratie und Intelligenz einen Trinkspruch aus. „Laßt ihn sich das nächste Mal in eine Großhändlerstochter verlieben, und er wird den bürgerlichen Kapitalismus verteidigen."

Als so wandelbarer Freier und Redner wird uns Ibsens Held ja wirklich vorgeführt. Stensgaard, der schon in Christiania eine Braut hat sitzen lassen, ist von der Bewerbung um die Tochter Ragna des mit schlechten Mitteln emporgekommenen, nur vermeintlich reichen Gutsbesitzers Monsen im Handumdrehen zur Bewerbung um die Tochter des Kammerherrn Bratsberg übergegangen. Doktor Fjeldbo, Tora Bratbergs heimlicher Verlobter, nennt den raschen Wechsel — im zweiten Akt — entrüstet einen baren Leichtsinn, erreicht aber nur, daß ihn Stensgaard seinen Feind schilt und mit Drohungen erwidert. Später — im vierten Akt — übernimmt es dann ein zweiter, ihn abzuschrecken, der alte Lundestad, ein Anhänger des Kammerherrn, durch schlau berechnete Hinweise auf dessen wahrscheinlichen Bankrott. Was ist Stensgaards erste Frage?

„Das trifft natürlich — das trifft auch die Kinder?“ Und was sein nächster Gedanke auf die Antwort, die Tochter erhalte wenig oder nichts? „O jetzt verstehe ich Fjeldbos Rat. Er ist doch noch der alte, treue Freund.“

Damit wäre der Fall ungesäumt für ihn erledigt. Erst Lundestads boshaft sondierende Bemerkungen zwingen ihn, nach weiterer Beschönigung zu suchen, und er findet die köstliche, daß er nur zurücktrete, weil er als Mann einer armen Frau dem Alten nicht die Bürde des Reichstagsmandats abnehmen könnte, was dieser ihm gewachsene Gegner sehnlich zu wünschen vorgibt. Doch der will „ein solches Opfer des Herzens“ nicht annehmen. Opfer? Die Verlegenheit ist überwunden — die Orgel spielt wieder — und weihevoll. „Aber ich werde das Opfer bringen! . . . Ich verzichte auf das Glück, in stiller Entsagung für die Geliebte zu arbeiten.... Ein Volk voll Sehnsucht ruft nach mir, gleichsam mit wortloser Klage.... Ich spreche zu meinem Volke: Da bin ich — nimm mich hin!“ Ja aber, wendet Lundestad ein, Grundbesitz ist doch nun einmal Vorbedingung für ein Mandat? Stensgaard wird „die Ansprüche seiner Mitbürger auch in dieser Hinsicht befriedigen“. Ist es nicht Fräulein Monsen und nicht Fräulein Bratsberg, o so wird er eben einige Stufen tiefer steigen und sich mit der wohlhabenden Wirtin, Frau Rundholm, begnügen — „ein schlichter Mann aus dem Volke“ usw.

Es ist wohl beachtenswert, daß jegliches Erotische diesem Glücksjäger vollkommen fehlt. Er hat nur zwei Bedürfnisse: to get there, wie der Amerikaner sagt, ans Ziel kommen, und — nicht gleich stark, doch stärker denn alles andere — jenes theoretische Reinlichkeits- und Schönheitsbedürfnis. Muß er, seiner Natur nach, in jedem gegebenen Falle schmutzig sein, so muß er doch auch seiner Natur nach jedesmal vor sich und andern — Toilette machen. Vor sich sogar in erster Linie. Freilich, auf die Wahl der Reinigungs- und Verschönerungsmittel erstreckt sich das Bedürfnis nicht. Er macht nie Ernst, benützt weder Bürste noch Seife; Parfüm und Kosmetik genügen ihm.

Und dennoch, gerade jene beiden so gearteten und verbundenen Haupttriebe: die naive Selbstsucht und das ästhetische Verlangen, sie zu überschminken, verhindern es, daß unser Ergötzen durch Widerwillen gestört werde, und halten unsere Verachtung des Strebers in Schach durch eine gewisse immer noch bedauernde und immer noch verstehende Sympathie. Ein Lustspiel schreiben im Geiste Molières heißt ja nicht, optimistisch beschönigen, die Wirklichkeit fälschen, heißt nur, in Charakteren und Handlung das Empörende nicht überwiegen lassen, oder Schillerisch gesprochen, die Sache nicht vor das Forum des Herzens bringen. Es geht uns wie dem Kammerherrn im Stücke, der dem Glücksritter auch fast bis zuletzt, trotz der oft aufwallenden Empörung, seine Teilnahme nicht ganz versagt.

Die Sehnsucht nach einem Leben in Sonnenschein und Schönheit bleibt eben wertvoll und wertgebend selbst im Mißbrauch. Stensgaard besitzt in seltenem Maße Talent zu Mimicry — die Fähigkeit, sich in der Farbe jeweilen der Umgebung anzugleichen. Aus den tabakduftenden Stuben des reichen Emporkömmlings Monsen in die vornehmen Zimmer Bratbergs gelangt, spricht er geringschätzig über einen Gast des Hauses und muß sich dies vom Kammerherrn als unritterlich verweisen lassen. Wenige Minuten später schildert er dem Doktor mit beleidigtem Taktgefühl, was für ein ungebildeter Mensch Monsen sei, der umhergeht und schlecht spricht von den Leuten, die bei ihm verkehren, — so unritterlich!

Und doch läßt sich nicht verkennen, daß seiner Anpassung nicht bloß Eigennutz zugrunde liegt, sondern echter Abscheu vor der „Roheit" und echte Freude an „den feinen Sitten, die man hier übt, an dem Liebreiz, der hier auf dem Dasein ruht". Freilich, wieder keine uninteressierte Freude: dies Schöne, diesen „Adel der Bildung" kann er durchaus nicht trennen vom Angenehmen, von den Genüssen des Reichtums, die er sich um jeden Preis durch eine Heirat erwerben will. Wie er einen Augenblick in schwelgender Bewunderung sein Ziel vergißt und es, daran erinnert, sofort wieder aufnimmt, das ist eine wahrhaft klassische Stelle. Des

Kammerherrn Schwiegertochter Selma hat es ihm angetan: „Eine Perle, Herrgott, welche reiche und eigenartige Natur!" Dem in die Tochter verliebten Fjeldbo entschlüpft die Bemerkung, das sei Fräulein Bratsberg auch — tief und still und treu. Aber die Schwiegertochter, schwärmt Stensgaard weiter, so offen, fast rücksichtslos (er empfindet eine Art Wesensgleichheit), und so voll Anerkennung (das körnte ihn!), so erobernd. Da weckt ihn Fjeldbo: ob er denn in Selma verliebt sei? „In eine verheiratete Frau? Bist du verrückt, Mensch? Wozu sollte das führen? Nein, aber ich werde mich verlieben, das fühle ich schon. Sie ist wirklich tief und still und treu." Fjeldbo: Wer? „Fräulein Bratsberg, natürlich." Und nun ist er wieder in seinem Fahrwasser mit vollen Segeln, und er droht dem Freunde, ihn augenblicklich niederzurammen, wenn er ihm die Zukunft versperren wolle.

Der rücksichtslose Wille zum Wohlleben soll noch deutlicher hervortreten. Es wird ihm einer entgegengestellt, gleich ihm von zwiespältiger Erziehung, gleich ihm nach dem versagten Bankett des Lebens schmachtend, nur eben auf einer niedrigeren geistigen und sozialen Stufe, Redakteur Aslaksen.

Wie klar hier Ähnlichkeit die Gegensätze heraushebt! Und welcher Meisterzug, daß Stensgaard, indem er Aslaksen verächtlich von sich stößt, die ganze Gemeinheit seiner eigenen Natur an den Tag bringen muß. Aslaksen, der da meint, daß der Rechtsanwalt den Kammerherrn durch Furcht kirre gemacht habe, will es ihm nachtun und einen Erpressungsversuch unternehmen. „Was? Das könnten Sie wagen — Sie! — ein solcher Stümper!" Aslaksen bittet, ihn nicht zu verderben, um seiner bettlägerigen Frau, seines verkrüppelten Kindes willen. „Was gehen mich Ihre gichtbrüchigen Frauen und Ihre Mißgeburten an! Wagen Sie es, mir eine einzige Aussicht zu verschließen, und ich bringe Sie an den Bettelstab!" Zwar im nächsten Augenblick, auf die kleinste Nachgiebigkeit hin, lenkt er ein. Er droht überhaupt vielleicht nur. Indes — wer so zu drohen vermag!

Solche naive Selbstsucht, sie ist trotzdem, fürchte ich, ein

wenig ihr eigener, erfolgreicher Anwalt. Man spricht immer nur von den Geistesgaben, der Willenskraft usw., die uns einen Unmoralischen, einen Richard III., nicht bloß erträglich, nein anziehend machen. Ich glaube, es ist das fühlbare Recht des im Naturzustand, im Tierischen, ganz unschuldigen Ichseins, es ist die Erinnerung des Gefühls an überwundene und doch nicht überwundene Entwicklungsstufen, was heimlich, aber vernehmlich in uns spricht zugunsten solcher eingeborenen Unmoral, zu mißgunsten aller ererbten und erworbenen Moral. Hienach wäre es vielleicht erlaubt, nicht nur den willigen Beifall, den Nietzsches Anschauung des Lebens findet, sondern mehr noch den lieber verweigerten, oder mit leisem Schrecken gepaarten, zu verstehen —: aus dem „Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen".

Dies nur, um zu zeigen, wie das echte, so seltene Lustspiel, im Prospekt umgrenzt werden kann von der Gebirgskette hoher Probleme, die nach Hebbel den Hintergrund der Tragödie bildet.

Im dritten Aufzug erreicht jegliche Eigenschaft Stensgaards ihren Gipfel. Die Frechheit: er bittet den Kammerherrn, der ihm die Türe weist, um die Hand seiner Tochter. Die Rücksichtslosigkeit: er versucht den Kammerherrn einzuschüchtern. Die Gewissenlosigkeit: er droht mit den gemeinsten Machtmitteln des Zeitungsschreibers, mit Verleumdung, planmäßiger Ehrabschneidung usw. Die Einbildung: „Der Zorn des Herrn ist in mir. Es ist sein Wille, dem Sie widerstreben. Er will meinen Weg mit eitel Sonnenschein segnen . . .!" Herrgott und Sie.

Hier aber hat die Kunst des Gestalters ebenfalls ihren Gipfel erreicht. Mit der sinkenden Handlung sinkt leider auch sie, der Theaterdichter löst mehr und mehr den Dichter ab, der Geist Scribes mehr und mehr den Geist Molières, der Schwank mehr und mehr die Charakterkomödie. Nicht als mangelte den beiden letzten Akten alles Gute und Künstlerische. Mußte ich doch vorhin das trefflichste Beispiel, das von den schimmernden Lichtern der Ironie umspielte Phrasenduett zwischen Lundestad und Stensgaard, dem

vierten Aufzug entlehnen. Aber solche Stellen verurteilen um so kräftiger das Minderwertige.

Vollends die „befriedigende" Schlußabrechnung in Bausch und Bogen. Drei Verlobungen — Stensgaard hat das Nachsehen. Lustspielgerechtigkeit. Und wie der Kammerherr seine Vorurteile ablegt und mit eins modern fühlt! Und Lundestad sein Mandat wieder erhält unter allgemeinem Beifall! Und wie rasch und glatt der Vater und Selma dem „Sünder" Erik verzeihen! Und mit welcher plötzlichen Duldsamkeit und Liebe die feine Gesellschaft diesen Bastian Monsen aufnimmt, diesen Säufer Aslaksen! Selbst der Ironiker des Stückes, Heire, muß — dumm werden, damit es ja keinen Mißton mehr gebe in der besten der Welten, der Lustspielwelt. So unbedingt beherrschte damals noch, 1869, den Dichter der schematische Komödienoptimismus.

Ibsen war ein eifriger Leser und Verehrer des alten Holberg, er weist überdies im Bund der Jugend einmal ausdrücklich auf Jeppe vom Berge hin. Also wird er wohl, oder muß er gar „an die Tradition des großen nordischen Komödiendichters angeknüpft haben". Als gehörte es nicht in die allgemeinste Gleichgewichts- und Bewegungslehre der Komödie, daß der Held entlarvt wird und verlacht, daß ihm ein schlauerer Antagonist entgegensteht usw. — als fände sich's nicht zuverlässig schon bei Plautus und Terenz oder eben — bei den vom Dramaturgen Ibsen so oft inszenierten, damals neuesten Franzosen.

Bei ihnen finden sich desgleichen Vorbilder oder Umrißvorzeichnungen zu den „Personen". Aber — während die Franzosen stets nur zweierlei Art haben: gerade hinreichend für die Handlung charakterisierte Figuren und gar nicht charakterisierte „Nützlichkeiten", gruppieren sich Ibsens Personen auf einer Reihe von Rangstufen empor zu dem das Staffelpostament krönenden Helden. Zu unterst die gar nicht, oder fast gar nicht charakterisierten: Tora und Ragna, der junge Bratsberg, Ringdal, Helle; dann die Schwankfiguren mit recht absichtlich aufgesetzten komischen Lichtern: Frau Runholm, Bastian. Monsen; dann die zureichend charakteri-

sierten, der Kammerherr und der Vater Monsen, der Raisonneur Fjeldbo; endlich auf der letzten Stufe unterhalb Stensgaards: Lundestad und Heire, denen auch Selma zu gesellen wäre, wenn sie Nora nicht bloß schwach vorskizzierte; auch Aslaksen, wenn er nicht öfter die Stufen wechselte und zuweilen wieder bei den Schwankfiguren Platz suchte. Mit und in seinen Personen steigt der Dichter, mehr und mehr gebend, hinan bis zur Charakterkomödie, die aus Überfluß hervorgeht, während die besten Franzosen nie mehr gegeben haben als erforderlich ist zum Zweck der Handlung.

Lundestad und Heire und (mit Beschränkung) Aslaksen sind ja schon an und für sich lebende, man möchte sagen, selbstlebende Gestalten. Nach Modell gearbeitet, nicht nach Typen und Schablonen. Dem verarmten Neidhard und Prozeßgeier Heire schenkt der Dichter wohl von seinem eigenen sarkastischen Witze — doch nicht über die Wahrscheinlichkeit. Hier wurde gewissermaßen Ererbtes zurückerstattet, denn Heire, so bodenständig, so leibhaftig, ist in der Hauptlinie nach Ibsens Vater gezeichnet. Sein Spott bleibt Krähwinkelspott über Krähwinkler, geschärft und ausgebildet an Lebensgeschicken, mit denen er uns gleich anfangs in psychologisch wohl begründeter und technisch gut eingeführter Selbstschilderung bekannt macht.

Besonders scheidet sich Ibsen von den eindeutig theatralischen Franzosen, was den Gegenspieler Lundestad anlangt. Der trockene Schleicher auf politischem Gebiete räumt den neumodischen rücksichtslos dreinfahrenden Stensgaard mit altbewährter Diplomatie (Staatskunst!) sachte und sicher aus seinem Wege; dennoch erkennt er ihn an als einen Mann „von großen Fähigkeiten", von „seltenen Gaben", einen Mann von Zukunft und Erfolg. Daß man dies wiederholte Urteil des besten Menschenkenners im Stück nur nicht überall für bloße Ironie nehme, daß der Schauspieler nur ja nicht höhnisch dabei lächle! Praktisch ist Lundestad freilich nur in seinen engen Grenzen der Vorsicht ein kleiner Machiavell, aber theoretisch, als Beobachter, ist er es ganz, ist er unbewußt jenseits von Gut und Böse. Des jungen Politikus Frechheit und bequeme

Gesinnungslosigkeit gibt dem alten Politikus jedesmal einen Riß —: echte Handwerksbewunderung, uninteressiertes Wohlgefallen. Dann erst besinnt er sich und berechnet sein Spielchen danach. Streber hier, Streber dort; Immoralität hier, Immoralität dort; nur die Taktik verschieden, da der Jüngere — wie es der Erfahrene mit einem prächtigen Anflug naiven Neides ausspricht — da Stensgaard „so glücklich ist, weder durch Charakter, noch durch Überzeugung, noch durch eine bürgerliche Stellung gehindert zu werden". Hierin liegt wahre Ibsenische Symbolik und zwingende Allgemeingültigkeit — nicht bloß in dem kleinen hübsch erfundenen Zuge, daß Lundestad dem Stensgaard seinen vergessenen Hut nachträgt.

Und noch eine Feinheit der Lebensbeobachtung! Der „Fuchs" der alten Komödie macht die Zuschauer lachen und schmunzelt wohl selbst über seine Schlauheit. Lundestad, auch wo er Stensgaards Phrasen in ergötzlichster Weise mit nachgeahmten erwidert, bleibt unbewegt: ohne Stolz und ohne Lust. Er ist durchaus sachlich angelegt und lächelt nur, wenn er über eine Grobheit „freundlich" hinweggeht. Er ist ohne Humor, der trockene Streber, — wie der Rechtsanwalt, der saftvoll-pathetische, ohne Humor ist. Und das ist — der Humor des Stückes.

„Passen Sie auf, meine Herren," prophezeit Lundestad, „in zehn Jahren sitzt Stensgaard im Reichstag oder im Ministerium — vielleicht in beiden." Le monde est aux effrontés. Zu denen zählt ja Ibsens Held nicht weniger als Augiers Vernouillet, der uns auch am Ende als künftiger Minister bezeichnet wird. Überhaupt ist manches in der Linienführung der „Unverschämten" von 1861, was für den Bund der Jugend — literarhistorisch gesprochen — sicherlich eher zur Anregung könnte gedient haben als Holbergs schlichte volkstümliche Kartenblattfiguren.

Vernouillet und Stensgaard bewegen sich als politische und gesellschaftliche Abenteurer in gleicher Richtung. Der alte Marquis muntert scheinbar wohlwollend den Vernouillet zum keckten Vorgehen auf: so, und mit demselben Erfolg Lundestad den Stens-

gaard. Vernouillet benutzt seine Zeitung, La Conscience publique, schamlos und rücksichtslos als Machtmittel: so in Tat oder Drohung bedient sich Stensgaard der Presse. Ferner ist beiden Stücken gemeinsam das unbedenkliche Verzeihen unmoralischer Handlungen: die rasche Versöhnung dort zwischen dem schmerzlich erschütterten Sohn und dem bemakelten Vater, hier zwischen dem schmerzlich erschütterten Vater und dem bemakelten Sohn!

Zum Beweis etwa, daß Ibsen solchen Anregungen nicht ganz unzugänglich gewesen, sei noch einer Besonderheit gedacht, die sich in Augiers Fils de Giboyer und Contagion findet. Beide Male wiederholen junge Männer einem Besucher als ihre eigenen Worte, was Erfahrenere und Gebildetere unmittelbar vorher zu ihnen selbst geäußert haben. So eignet sich Stensgaard Worte des Kammerherrn an, so gibt später Hjalmar Ekdal in einer Gesellschaft aufgelesene Weisheiten vor seiner Familie als eigne zum Besten. Doch schließlich war auch diese menschliche Schwäche in Norwegen oder Deutschland so gut wie in Paris dem Leben abzulauschen.

Noch einmal: was Les effrontés betrifft, nichts als die Linienführung wäre vergleichbar, einiges wenige in der Anordnung des Grundrisses. Es entstanden ja trotzdem zwei im wesentlichen verschiedene Häuser, denn Ibsen war B a u k ü n s t l e r , Augier bloß Architekt. Freilich, Augiers Arbeit, des Romanen, bewährt im ganzen dieselbe Manier und gute Schule, wogegen der Nordländer seinen drei Geschossen eigenen Stiles einen leichten Fachwerk-Oberbau hinzugefügt hat in anderem Geschmack — nach dem Beispiel und Muster älterer und viel geringerer französischer Vorgänger.

Widerspruch erhebt sich, wenn man die letzten überraschenden Wendungen des Brand und Peer Gynt nicht für folgerichtig erachtet, nicht der Absicht dieser Dramen gemäß. Weil eben noch viele, aufatmend nach so unerbittlich wahren Schilderungen, sich mitbeugen vor dem deus caritatis im Brand und erleichtert das „poetische" absolvo te des ewig Weiblichen begrüßen im Peer Gynt. Wer aber unbefangen Ibsens Entwicklung verfolgt, wird da noch ein vorläufiges Umbiegen und Einlenken zum Hergebrachten

erkennen und wird diese selbe Erscheinung, trotz des Unterschiedes der Stoffe und der Behandlung, wieder erkennen auch im dritten Werke seines neuen Lebens, im Bund der Jugend.

Nur, daß die behagliche Lustspielstimmung ein noch stärkeres, noch auffälligeres Einlenken gestattet als die ernste Kampfesstimmung. Der Dichter war damals nicht weit genug fortgeschritten, schon das Ende abzusehen der neuen Wege, die er einschlug. Sie liefen vor ihm her in die Ferne und hügelan und verschwanden. Er schildert wahrheitsgetreu so weit er schauen kann, aber gerät dann in Not um einen Schluß, muß sich helfen, muß ergänzen. Ruhend wendet er sich um nach dem verlassenen Herkömmlichen, nach den literarischen Vorbildern, an denen er längst vorüber ist. Aus Verlegenheit, nicht aus Nachgiebigkeit, nicht wider besseres Wissen und Können. Denn er ist immer redlich strebend bemüht, als Mensch und als Künstler.

Sein Blick fiel dann auf das, was in der Nähe hinter ihm lag, schweifte nicht zurück zum Tartuffe — der übrigens auch gegen das Ende zu umbiegt! — noch weniger zu dem unvergleichlichen Misanthrop. Der hätte das rechte Muster gegeben, auch für den Schluß, wie er der Leitstern gewesen sein könnte für die drei ersten Akte. Ibsen, der Dramaturg, hatte eben jahrelang französische Stücke aufführen müssen, die wohl molièrische Überlieferungen weiterpflegten, aber nicht die seiner Meisterwerke, nur die seiner Theaterstücke. Nun blieb er haften an den Scribe und Legouvé und ihrer Gefolgschaft. Und er glaubte doch „die Form mit Sorgfalt behandelt", das Drama künstlerisch so durchgearbeitet zu haben, wie keines vorher, und tat sich etwas darauf zugute, daß er „unter anderm" das Kunststück fertig gebracht habe, sich ohne einen einzigen Monolog, ja ohne ein einziges Beiseite zu behelfen, wie sie noch Augier überall verwendet. Dies im Auge, übersah er manches, was uns heute für ebenso veraltet gilt — hauptsächlich dank seiner stetig fortschreitenden Aufräumungsarbeit. Wir dürfen ihm den Gewinn der späteren Werke nicht als Fehlbetrag anrechnen bei den früheren.

Es wäre zu fragen, ob die Verbindung, die tätige Verbindung mit einer Bühne den Dichter fördert — selbst einen Shakespeare, einen Molière. Ihr Großes und Ewiges schufen sie ja doch — trotzdem. Auch Ibsen wurde durch die dramaturgische Übung kaum gefördert. Seine moderne Technik beruhe auf der französischen, das lesen wir nun schon als sicher und verbürgt in jedem Zeitungsaufsatz.

In der Tat, von den Franzosen stammt — was an seiner Technik schlecht ist, Theater ist, Schablone ist. Die zu leicht erkennbare Vorbereitung der coups; das überflüssige, lästige Unterstreichen und Ausdeuten von Worten und Handlungen; das Auftreten der Personen, das Eintreten der Ereignisse auf ein Stichwort; — kurz die Regeln des französischen Bühnenschachs. Allein diese für Spielfiguren genügenden Darstellungsmittel — wie sollten sie genügen für Charaktere von der lebendigen Vielgestaltigkeit Stensgaards, Frau Alvings, Rosmers und Rebekkas und so die Reihe entlang. Ibsen hat dann für jede Gruppe seiner Werke in gewissem Sinn — wie sich zeigen wird — eine besondere Technik gewinnen müssen, und nur seine Fehler französischer Herkunft sind zur Manier erstarrt und dieselben geblieben bis zuletzt.

* * *

> Nicht die Natur ist es, die uns verderbt, die Gesellschaft ist es. Wer nur der Einwirkung derselben einmal sich übergibt, der muß natürlich immer schlechter werden, je länger er diesem Einfluß ausgesetzt ist.
>
> Fichte, Reden an die deutsche Nation

Der Bund der Jugend und das nächste moderne Werk Ibsens, die Stützen der Gesellschaft, sind stets zusammen betrachtet und beurteilt worden. Mit Recht. Dies Schauspiel, bemerkte er selbst während der Niederschrift, könne als eine Art Gegenstück zu jenem Lustspiel gelten und werde „verschiedene

bedeutungsvollere Zeitfragen aufrühren". Zwischen den beiden liegt jedoch eine ganze Reihe von Jahren mit ihren Erlebnissen, hemmenden und fördernden, über die wir einige Nachrichten und Winke erhalten.

Aus dem „behaglichen und sorgenfreien" Dresdener Leben ist der Bund der Jugend hervorgegangen, eine „friedfertige" Arbeit, wie zwei Briefe betonen. Es wird uns auch von Julius Elias nach anderen Berichten bezeugt, daß Ibsens erste Häuslichkeit in Deutschland ein Idyll gewesen ist. Zwei in gleichem Maße zur Teilnahme berufene Frauen betreuten ihn damals: neben der tapfern, gelegentlich auch wohl — notgedrungen — ein wenig starren Frau Susanne ihre Schwester Marie, die stets heiter und hold gelaunte, die zur Freude aller, und besonders des heranwachsenden Sohnes, bei ihnen zu Gast weilte. War sie dem Dichter eine wohltuende Ergänzung seines guten Ehekameraden, so bekunden doch gerade in jener Zeit manche Äußerungen, wie dankbar er sich Susannen verbunden fühlte. „Meine Frau solltest Du nur kennen," schreibt er an seine Schwester, „sie paßt ganz zu mir." Und einem Freunde: „Sie ist ein Charakter, wie ich ihn just brauche, — unlogisch, aber von einem starken praktischen Instinkt: groß ist ihre Denkungsart und beinahe zügellos ihr Haß gegen kleinliche Rücksichten."

So befand sich der Dichter in einer glücklichen und versöhnten Gemütsstimmung und schrieb sein Lustspiel „in Harmonie damit". „Der liebe vortreffliche Mann Georg Brandes", der in seinen ästhetischen Studien die tendenziösen, zu wenig abgelösten Stellen des Brand und Peer Gynt gerügt hatte, sollte diesmal keinen Grund haben „sich über ungesetzlichen Umgang mit den Musen" zu beklagen. Freilich, auf Widerspruch in der Heimat war Ibsen auch diesmal vorbereitet, und es wäre ihm „eine Enttäuschung gewesen, wenn er ausgeblieben wäre". Nur eben nicht auf häßlichen Widerspruch von unerwarteter Seite, nicht auf den Skandal, der ihm dann nach dem fernen Süden gemeldet wurde.

Zunächst reiste er mit einem öffentlichen Stipendium des norwegischen Staates im Sommer 1869 nach Stockholm, um dem

nordischen Rechtschreibungstage (25.—30. Juli) anzuwohnen. Bis Ende September blieb er dort und begegnete „überall einer Zuvorkommenheit und einer Güte, die man nicht beschreiben kann"; sein Aufenthalt war „ein einziges großes Fest". Im Bericht an das nordische Kultusministerium vergißt er nicht zu bemerken, daß er in Stockholm auch Museen und Sammlungen studiert habe und durch eine außerordentliche Freundlichkeit der Behörden in der Lage war, „das schwedische Unterrichtswesen, seinen gegenwärtigen Stand, seine Grundsätze und seinen ganzen inneren und äußeren Zusammenhang mit dem eigentümlichen Charakter und der Geschichte des Volkes kennen zu lernen".

Was wir beachten müssen, ist das Ansehen, das der Dichter nun schon im Norden genoß. Und nicht bloß im Norden: war er doch unter den hervorragenden Männern aller Kulturstaaten, die der Khedive von Ägypten zur Eröffnung des Suezkanals einlud. Es wäre ihm „unverantwortlich und mit dem Grundplan seines ganzen langen Aufenthaltes im Ausland unvereinbar erschienen, eine solche nie wiederkehrende Gelegenheit der Belehrung ungenutzt vorübergehen zu lassen". Er reiste deshalb sofort über Dresden und Paris nach Ägypten, traf dort gegen Mitte Oktober ein und nahm an der Expedition teil, die der Vizekönig für ungefähr sechzig europäische Herren den Nil aufwärts, eine Strecke weit in die nubischen Distrikte hinein, veranstaltete. Er gewann so „eine Grundlage für die Studien griechischer und römischer Architektur und Skulptur", denen er sich in Italien mit Vorliebe hingegeben hatte.

Mitte November fand die Eröffnungsfeier statt, und gleichzeitig kam ihm die Nachricht zu, daß der Bund der Jugend in Christiania ausgepfiffen worden. Den Widerstreit der Empfindungen, den Sieg der Heimatliebe und des festlichen Anblicks über die Verbitterung, schildert das Gedicht „Bei Port Said". Doch darf man Übersetzern in Reimnöten nicht glauben, daß der Dichter die Fäuste ballte. „Die Giftfliege stach; da gab es häßliche Erinnerungen; Sterne habt Dank — mein Heim ist das alte!" Und mit geschwungenem Hut, wie eben die norwegische Fregatte vorbei=

fährt, grüßt er die vaterländische Flagge. Das Gefühl, als auserwählter Gast dem erhebenden Schauspiel beizuwohnen, schwellt die Brust — vorwärts durch die Bitterseen! An dieser Stelle ertrank Pharao, aber Moses kam hinüber.

Björnson, in einem Huldigungsgedicht an Johann Sverdrup, hatte ihn gar des Meuchelmords geziehen an der jungen norwegischen Freiheitspartei. Wenig später schreibt Ibsen: „Man nimmt das Werk von der politischen, anstatt von der ästhetischen Seite. Aus den Angriffen, die mir zu Gesicht gekommen sind, scheint hervorzugehen, daß man da oben Phrasendrescherei, Hohlheit und Erbärmlichkeit als nationale Eigentümlichkeiten betrachtet, die nicht angetastet werden dürfen. Aber aus all dem mache ich mir nicht das Geringste." Denn, so heißt es in einem Briefe an die Schwester: „Mein Blick ist in mein Inneres gewendet; da habe ich meinen Kampfplatz, wo ich bald siege, bald Niederlagen erleide."

Die Heimreise über Alexandrien unterbrach er in Paris, um der dortigen Kunstsammlungen willen, und kehrte Mitte Dezember wieder heim nach Dresden. Angenehm sei die Fahrt ins Land der Pharaonen gewesen, versichert er, und er habe viele Abenteuer erlebt und außerdem die Bekanntschaft vieler interessanten Menschen gemacht. „Aber das Allerbeste ist doch, still zu Hause zu sitzen und auf das alles zurückzublicken." Er war kein Welt und Leben Genießender, bloß ein Sammelnder zum Zweck und mit Überwindung seiner Menschenscheu und Schüchternheit.

Das sorgfältig geführte Tagebuch hätte „reichlichen Stoff zu Reiseschilderungen" geboten, doch schließlich wurde damals nur in dem Gedicht „Ballonbrief an eine schwedische Dame" vom Dezember 1870 einiges davon verwertet.

Auch „ein neues, ernstes dreiaktiges Drama aus der Gegenwart", das gleich nach der Heimkehr wiederholt erwähnt wird, blieb ungeschrieben, obschon es sich ein Jahr später „im Geiste soweit ausgestaltet hatte", daß der Dichter „in den nächsten Tagen" an die Niederschrift gehen wollte. Sollte es nicht eines der späteren Dramen gewesen und nur beiseite gelegt worden sein? „Der Ibsen",

sagte Frau Susanne nach des Gatten Tode, „war sehr haushälterisch in seinem Schaffen; er brauchte alles, was er machte, für seine Stücke."

Wie der Krieg von 1870 auf ihn gewirkt hat, seine Ansicht der Weltgeschichte und des Menschenlebens, die bis dahin eine nationale, engherzig skandinavische gewesen, allmählich zu einer germanischen, einer „Stammesansicht" zu erweitern, ist schon dargelegt worden als ein wichtiger Abschnitt der Vorgeschichte von Kaiser und Galiläer. Für den Augenblick zogen ihn demnach die andrängenden „Weltbegebenheiten" in Mitleidenschaft, und er konnte in jener bewegten Zeit seine Gedanken „auf nichts Tieferes konzentrieren". Ist doch die fortdauernde innerliche Bewegung mit Schuld geworden, daß es dem zweiteiligen Drama Kaiser und Galiläer (vollendet im Winter 1871—72) so sehr an Konzentration gebricht— Konzentration der Form, wenn auch keineswegs des Gedankens.

Aber nicht nur dieses „Hauptwerk" mußte er sich abwälzen, eh er freier und leichter zu neuen Zielen weiter schreiten konnte — in den Jahren 1870—75 wurde noch im übrigen reinlich aufgearbeitet. 1871 erschienen die gesammelten Gedichte; 70, 74 und 75 Kronprätendenten, Herrin von Östrot und Catilina in endgültiger Gestalt. Damit war die norwegische Zeit vollends abgeschlossen, und man dürfte die Übersiedelung nach München, im April 1875, als bequemes Merkzeichen nehmen für den eigentlichen Beginn der europäischen Zeit.

Wiederum hatte vor allem des Sohnes Erziehung den Ortswechsel gefordert. Die sächsischen Staatsschulen erschienen dem Vater „in ihrer ganzen Ordnung und Methode wenig für ausländische Eleven geeignet". Dazu kam, daß ihn die Wanderlust aufs neue ergriffen, und Dresden im Laufe des letzten Jahres mehr und mehr von Fremden war verlassen worden. „Ich entferne mich ja durch den Umzug leider etwas weiter von der Heimat, dafür komme ich aber auch Italien ein ganzes Teil näher und habe überdies die Annehmlichkeit, unter Katholiken zu leben, die hier in Deutschland den Protestanten unbedingt vorzuziehen sind."

Also die Sehnsucht nach dem Süden nicht gestillt — die Liebe zur Heimat noch nicht erloschen. Eh er sich abermals in Deutschland festsetzte — in der Schwebe zwischen dem Norden, wohin er sollte, und dem Süden, wohin er wollte, — hatte er denn im Sommer 1874, nach zehnjähriger Abwesenheit Norwegen aufgesucht, um zu erproben, ob er sich nun mit dem Leben dort zurecht finden könne. Diesmal fehlte es nicht an sühnenden Ehren und Liebesbezeugungen. Der Bund der Jugend wurde in des Dichters Anwesenheit mit stürmischem Beifall begrüßt. Die Studenten nahten mit ihren Fahnen zu feierlicher Huldigung. Allein, noch ehe sie anrückten, hatte er seine Erwiderung wohl überlegt und wörtlich aufgezeichnet: es war eine Absage und ein Abschied.

Er selbst nannte diese denkwürdige Rede an die norwegischen Studenten vom 10. September 1874 eine Rechtfertigung und eine Beichte. Wohl sei ihm die Heimreise endlich zum Bedürfnis geworden, doch unruhig habe er sie angetreten und mit der steten zweifelnden Frage, wie es um sein persönliches Verhältnis stehe zu seinen Landsleuten. Zweierlei lege man ihm zur Last: daß er ungerechtfertigte Bitterkeit hege gegen sein Vaterland und daß er norwegische Vorkommnisse in Ungebühr spottsüchtig behandle. Mit feinen Anspielungen auf zwei seiner Gedichte schiebt er beide Beschuldigungen leise zurück und stellt solcher kleinlichen Beurteilung schlicht und groß entgegen, was ihm Aufgabe des Dichters heißt. Erlebtes zu gestalten, aber nicht vereinzelt, nein, zusammen mit den Zeitgenossen Erlebtes. „Ich habe gestaltet, was höher gestanden hat als mein tägliches Ich — um es festzuhalten mir gegenüber und in mir selbst. Ich habe auch gestaltet, was dem nach innen gekehrten Blick als Schlacken und Bodensatz des eigenen Wesens erscheint. Dann war Dichten mir wie ein Bad, aus dem ich das Gefühl hatte, reiner, gesunder und freier hervorzugehen." Und noch einmal wird die Aufgabe des modernen Dichters umschrieben mit der Forderung: „Sich selbst und dadurch andern die zeitlichen und ewigen Fragen zu klären, die sich in der Zeit und in der Gesellschaft regen, der wir angehören."

Am Schlusse bekennt sich der Redner zu dem Verlangen seines Julian, nicht bloß geachtet und anerkannt weiter zu leben in klaren und kalten Köpfen, sondern reich an Liebe zu wohnen in warmen, lebendigen Menschenherzen. Nun, Norwegens Jugend, bezeugt er dankbar bewegt, gebe diesem Wunsch in Rede und Lied über Erwarten die gewährende Antwort. Und so wollte er denn — „diese Antwort mitnehmen als den reichsten Gewinn seines Besuches in der Heimat".

Nein, nicht bleiben, sich nicht berauschen lassen von Fest- und Jubelworten! Anweisungen, die am Werkeltag dann nicht eingelöst werden, oder doch nur mit einer spärlichen Abfindungssumme! Der Gefeierte kehrte nach Deutschland zurück — auf weitere siebzehn Jahre.

Sommerfrische in den Bergen, das ist Münchener Sitte. Ibsen wählte für den Sommer 75 Kitzbühel in Tirol. Da „ging ihm eine große dramatische Arbeit im Kopf herum", und im Oktober, nach der Rückkehr in die Stadt, war bald der erste Akt fertig — für ihn „immer die schwierigste Partie eines Stückes" — und der Titel gefunden: Die Stützen der Gesellschaft.

Den kann er darum nicht entlehnt haben aus Björnsons Drama Der König, erschienen 1877, wenngleich da ein königstreuer Beamter „die Grundpfeiler der Gesellschaft" wanken sieht. Wohl aber lenkt Ibsen selbst deutlich und absichtlich unsern Blick von seinem im Herbste 75 begonnenen, im Sommer 77 vollendeten Schauspiel auf das Werk gleichen Stoffes, das Björnson im Mai 75 erscheinen ließ.

Der stille, doch mit aller Ausdauer geführte Wettkampf zwischen den beiden Dichtern, begonnen auf dem norwegisch-romantischen Kampfplatz, setzte sich nur um so eifriger fort auf dem realistisch-modernen. Daß einer um den andern das Liebes- und Eheproblem in die Gegenwart verlegte, einer um den andern vom Vers zur Prosa überging, einer um den andern den Journalismus auf die Bretter brachte — möchte immer noch Zufall sein, auch Einwirkung französischen Beispiels. Hier jedoch, wie schon im

Peer Gynt, haben wir unverkennbar gewollte Gegenüberstellung: eine ethisch-soziale Palinodie zum Fallissement.

Während aber die ländlichen Szenen des Peer Gynt der Synnöve Solbakken schroff entgegengestellt sind und Björnsons Schilderung des Bauernlebens als unecht dartun sollen, ist die Absicht hier lediglich eine Ergänzung, Erweiterung, Vertiefung des kaufmännischen Dramas. Dem Dichter der Synnöve ruft Ibsen hart und höhnisch zu: falsch! — dem Dichter des Fallissements hingegen freundlich und wetteifernd: nicht genug! „Sich selbst und andern die zeitlichen und ewigen Fragen zu klären", dies hatte Björnson vorderhand versäumt, und dies nachzuholen, rechtfertigte einen zweiten Versuch.

Das Fallissement gibt in drei Akten den Verzweiflungskampf eines seit drei Jahren zahlungsunfähigen Großkaufmanns. Sein Zusammenbruch gestaltet sich um so wirksamer und spannender, als gleichsam die Wahrheit selbst ihren Vertreter gegen ihn sendet in der unbeirrbaren Persönlichkeit eines ebenso geachteten wie gefürchteten Rechtsanwaltes. Der vierte Aufzug, eigentlich nur ein Nachspiel — ein leidiges Zugeständnis an den volkstümlichen Geschmack — darf nicht mitsprechen bei künstlerischer Bewertung. Erfolgreich ist das Stück über die Bühnen gegangen und noch keineswegs abgespielt, dank seiner gediegenen Mache und der bewunderungswürdigen Ausnützung der Handelswelt und ihrer reizlosen Geschicke. Trotzdem müssen wir ihm andere Werke Björnsons überordnen, z. B. die so feine, so wenig gewürdigte Leonarda. Denn so vollkommen er die Personen des Fallissements gekennzeichnet und für die dramatische Wirkung herausgearbeitet hat —: sie sind und leben doch nur für diesen Zweck, indes wahrhaft dramatisch gestaltete Charaktere gleichsam noch an sich sind und um ihrer selbst willen.

Die Charaktere sind notwendig das Maß der Handlung, aber nicht umgekehrt ist die Handlung notwendig das Maß der Charaktere. Der echte Dichter hat mehr zu geben: nicht nach der Breite in episodischer Ausmalung, sondern nach der Tiefe. Er be-

schränkt sich nicht auf den empirischen Charakter, er suggeriert den intelligiblen. In einem solchen Werke entwickelt sich — wie es Gottfried Körner von Wilhelm Meister abnimmt — „das Persönliche aus einem selbständigen unentlösbaren Keime, und diese Entwickelung wird durch die äußeren Umstände bloß begünstigt.... Das Ganze nähert sich dadurch der wirklichen Natur, wo der Mensch, dem es nicht an eigener Lebenskraft fehlt, nie bloß durch die ihn umgebende Welt bestimmt wird, aber auch nie alles aus sich selbst entwickelt."

Der wirklichen Natur hätte Ibsen seine Personen mehr annähern sollen, als er Björnson sein „nicht genug" zurief, — er hat sie noch weiter von ihr entfernt; auf künstlerischem Boden hätte er den Vorgänger überholen können — er ist seitwärts abgebogen auf das sittlich-soziale Gebiet.

In der Hauptszene des Fallissements dringt Advokat Berent in den Großhändler Tjälde: „Werfen Sie die Lüge von sich, wenn Sie dazu noch fähig sind, und der Bankerott wird Ihnen mehr Segen bringen, als es Ihr Reichtum getan hat." Eine Folgerung, die sich bei Björnson einfach aus der Handlung ergibt und schon aus rein menschlichen Gründen wahr ist, denn Tjälde hat in den drei Jahren seines Riesenkampfes alles entbehren müssen, selbst den gesunden Schlaf und eine mit innerem Frieden gesegnete Mahlzeit.

Diese Folgerung stellte nun Ibsen gleich zuerst auf, als ragende Moral, und bäute sein Werk dann im Kreise um den Obelisken herum, wie man im 18. Jahrhundert Residenzstädte radienförmig angelegt hat: daß die Straßen in der Mitte zusammenlaufen, daß man von überallher den Mittelpunkt ständig erblicken muß. Was so gewollte, dem natürlichen Wachstum fremde Gebilde erstehen läßt, ist immer ein Absolutismus. Hier ist es sozial-sittlicher Absolutismus.

Zweiundfünfzigmal wird in den vier Aufzügen das Wort Gesellschaft ausgesprochen, fünfzehnmal ist der geschickt gewählte Titel Stützen der Gesellschaft in irgendeiner Wendung benutzt.

Wenn er uns am Schluß nur von dem Transparent entgegenleuchtete, das den Konsul Bernick feiert, wenn er allenfalls in der Festrede dann wiederkehrte, schiene ihn die Handlung selbst hervorzubringen, dem Leben entsprechend und doch eindrucksvoll. Ibsen aber wollte hier einmal mit dem Hammer moralisieren, wie Prediger oder Volksredner, die auf harte Köpfe rechnen, auf schweres langsames Verständnis.

Als Lehrbeispiel ist die ganze Fabel durchgeführt: stets wenn das Stichwort fällt, liefert die Handlung den gerade nötigen Augenschein, sogar das Unwetter meldet sich pünktlich an, sobald es gebraucht wird. Es ist, als wollte der Dichter die drei ersten Akte seines Bundes der Jugend für törichte Selbständigkeit erklären, so überzeugt bedient er sich nun der ältesten verstaubten Theatereinrichtung und geht in manchen Einzelheiten noch hinter Augier zurück. Daß er denselben Raum für sämtliche Akte nicht ohne einigen Zwang festhalten kann, nicht ohne vier Türen, nicht ohne ihn zum Schauplatz für alles zu machen; daß er die Exposition nach französischer Schablone zugunsten des Publikums gibt, sowohl anfangs, wie in späteren Enthüllungsgesprächen; daß Hilmars Schlagwort „die Fahne der Idee hochhalten" nur noch als Possenwitz, nicht als Angewohnheit wirkt, wie Heires „genug" — dieses und anderes dergleichen erzeugt die erkältende Empfindung des innerlich Unwahren, des Theaterstücks. Immerhin würde starke und sichere Charakterisierung der Hauptpersonen für technisch Hergebrachtes Duldung fordern, wie zuweilen bei Hebbel. Ins Theatralische hinüber charakterisiert ist aber auch Spiel und Gegenspiel. Konsul Bernick und Lona Hessel.

Lonas Rolle in der Ökonomie des Dramas entspricht der Berents; sie ist als weiblicher Sonderling gedacht, wie Berent als männlicher. Doch beschränkt sich das Eigentümliche bei ihr nicht bloß wie bei dem Advokaten auf Äußerlichkeiten, Gang, Haltung usw. Sie ist psychologisch eine charge (theatermäßig gesprochen) und keine beliebige, sondern innerlich mit der Fabel verbunden. Nicht bloß als eine neue, humoristisch wirksame Spielart hat Ibsen

zum ersten Male die Emanzipierte auf die Bühne gebracht: in ernstem Scherz wird die Wilde Europens dressierter Weiblichkeit gegenübergestellt als der bessere Mensch und — der Mensch der Zukunft. Hierin zeigt sich der Dichter der späteren Dramen an, verzieht aber die Umrisse auch dieser tüchtigen Gestalt, ja nach dem Bedürfnis der Szene, einstweilen noch ins Bühnenkomische und ins Bühnenempfindsame: entgegen jenem modesty of nature, das dem Künstler die Grenze setzt.

Tjälde und Bernick sollen keine gewöhnlichen Herdenmenschen, sollen Männer von großer Geschäftsbegabung und phantastisch-optimistischer Anlage sein. Der Kaufmann, verteidigt sich Tjälde, der Spekulationen wagt, ist darum noch kein Betrüger; er ist ein Sanguiniker, ein Dichter, wenn du willst, der in einer erträumten Welt lebt. Vielleicht ist er auch ein wirkliches Genie, das dort Land erblickt, wo andere gar nichts zu sehen vermögen. Und schon Bernick (wie später John Gabriel Borkman) sieht dieses Land: die Erzlager und Wasserfälle, die in Betrieb zu setzen, die Tausende von glücklichen Heimstätten, die zu schaffen wären — Leben, Wohlstand, Fortschritt überall. Solche farbenreichen gemeinnützigen Phantasien dienen freilich vor allem dem grauen Eigennutz zum schmückenden Mantel. Vergebens suchen Berent und Lona im Innern dieser va banque Spieler „etwas, das aus der Lüge heraus zu kommen begehrt". Immerhin wäre zu glauben, daß ein Tjälde, nachdem ihm alles mit Gewalt genommen und dafür unverdienterweise die Liebe und der Schutz der Seinigen geworden ist, jetzt in deren moralischem Fahrwasser mitsegelt — vergnügt, im kleinen Kreise wieder zu Ehren zu gelangen, und mit der Aussicht auf Wiederherstellung im größeren. Einem Ende gut, alles gut von solcher Volkskalender-Moral wollte Ibsen nicht zustimmen. Sein Held muß wieder ehrlich werden unter der Notwendigkeit eines innern Gebotes, muß vor den Mitbürgern, die versammelt sind, ihn zu feiern, sich selbst entlarven — sich selbst moralisch hinrichten und bürgerlich verderben.

Leo Tolstoi hat uns einer Seele Umwandlungswunder, über-

zeugend und erschütternd, zur psychologischen Tatsache erhoben in der Macht der Finsternis. Ibsen erschüttert nicht, er rührt und erbaut mit einer Theaterbekehrung nur jenes große Publikum, das gerne glaubt, was es wünscht. Außerordentlich einfach ist das Seelenleben des Tolstoischen Helden, so einfach wie brutal seine Leidenschaft und seine Verbrechen. In dem dumpfen Bauerndasein herrschen nur zwei Mächte: tierischer Trieb und Religion. Ist die Lust gebüßt, die letzte Kraft des naturgewaltigen Willens im Verbrechen erschöpft, dann packt als zweitstärkste Macht die Religion den lenkenden Hebel und wirft ihn mit einem Ruck nach der anderen Seite herum.

Hier aber, in der bürgerlichen Kleinwelt Ibsens, gibt es kein solches entweder oder. Die Kraft der Bekehrung setzt voraus Kraft der Sünde: ein Umschwung geschieht nur von Tat wiederum zu Tat. Bernicks unlauteres Tun ist von Anfang an und bis zuletzt weniger ein Tun als ein Lassen, ein Nichtverhindern, und höchstens etwas Nachhelfen. Wie eine Schlammbank setzt und sammelt sich das im Lauf der Jahre an, und wie es so stattlich wächst und, scheinbar stark, eine ganze Herrlichkeit trägt, ist er geneigt, es für Land zu nehmen, das er dem Meere mühsam und verdienstlich abgerungen. Der Mahnerin, die auf den schwankenden Grund hindeutet und von seinem Verharren in der Lüge spricht, entgegnet er: „Lüge nennst du das?“ — ganz erstaunt, und tröstet sich, mehr in die Enge getrieben, daß jeder schließlich einen dunklen Punkt zu verbergen habe und fragt aufrichtig und natürlich: „Ich sollte freiwillig das Glück meines Hauses und meine Stellung opfern?“

Das sollst du! antwortet der Dichter, nun einmal auf ethische Wirkung versessen, und weiß sich keinen andern Rat, den bis dahin seiner Natur nach denkenden und handelnden Bernick herumzubringen, als — die Vorsehung zu bemühen. Die Rettung Olafs — so geflissentlich das im Stücke maskiert wird — ist doch eine gnädige Fügung des Himmels, der da will, daß sich der Sünder bekehre und lebe. Doppelt schlimm, weil es maskiert und Bernick

ohne religiöses Bedürfnis geschildert wird, denn das schwächt das Mittel und läßt die Wirkung unglaubhaft erscheinen. Diese Wirkung — daß ein Bernick sich ohne Rückhalt vor der Öffentlichkeit bloßstellt. Das muß ihn, wie er selbst vorhersagt, zugleich geschäftlich zugrunde richten und bürgerlich tot machen. Freilich, dem guten Ausgang zuliebe, verhüllt der fallende Vorhang dies Schlußergebnis.

Seltsam klingen hier, unmittelbar vor dem Puppenheim und den Gespenstern, Leitmotive der früheren Werke zusammen — ohne inneren Zusammenhang. Bernick wird in einem Gespräch mit dem Prediger zum Julian — als ein Nichtwollend-Wollender, dem das eigenmächtige Gewissen fehlt. Er wird plötzlich zum Brand, den der blinde Idealismus — alles oder nichts hinausführt über die Linie des Notwendigen und Vernünftigen. In den weiblichen Gestalten leben — wie wohl auch in Frau Tjälde — die klaglos entsagenden Frauen der Kronprätendenten wieder auf, ja Martha und Lona enden ihr gegenseitiges Bekenntnis gar in der gehobenen Bildersprache jenes geschichtlichen Werkes. Und dazwischen Figuren, die teils unter denen des Fallissements stehen: Hilmar, der Narr des Stückes, unter dem Leutnant, dem wenigstens nur eine Schelle angehängt ist („nein, wenn ich das noch länger —"); der nachkonstruierte Aune tief unter dem lebenswahren Jakobsen. Rörlund, als Redner mit einigen gut beobachteten Zügen; Dina, anfangs natürlich gehalten; Johann — sie alle sind theatralisiert so gut wie Björnsons treuer Sannäs und die Töchter Tjäldes.

Und zum Abschluß ein Nachspiel im Familienkreis von so rührseligem Ernst, so fragwürdiger Aufheiterung (Olaf will keine Stütze der Gesellschaft werden!), so allseitiger Befriedigung an optimistischen Kernsprüchen, daß es dem vierten Akte Björnsons lediglich seiner Kürze wegen vorzuziehen wäre.

Das künstlerisch geringste von Ibsens modernen Dramen. Ist das psychologisch so zu erklären, daß er dies eine Mal nicht aus unmittelbar eigenem Antrieb Durchlebtes gestaltete, sondern eben Björnson verbessern und überbieten wollte? Oder, daß er aus

Bekehrungseifer und Erweckungsbedürfnis zu viel tat? „Der Geist der Wahrheit und der Geist der Freiheit — das sind die Stützen der Gesellschaft!"

Es ist Ibsens einziges — Tendenzstück.

Dies sei betont, nicht um das Stück von den folgenden zu unterscheiden, umgekehrt, damit diese nicht mit ihm zusammengeworfen werden als gleicher Art. Ebenso wie sein minderer Kunstwert unbewunden auszusprechen war zum Unterschiede von dem vorausgehenden Bund der Jugend: auf daß sich die echte wenn auch nicht unvermischt durchgeführte Charakterkomödie heller davon abhöbe.

Doch darf wiederum das Verdienst der Stützen nicht ungesagt bleiben — ihre bedeutende Stelle in der Entwicklungsgeschichte Ibsens, in der Entwicklungsgeschichte des modernen deutschen Dramas.

Die Gesellschaft ist es, die uns verderbt! Fichtes längst verhallten Weckruf — ohne die Rousseausche Klage um die verlassene Natur, die verlorene Unschuld — nahm der norwegisch-europäische Erwecker nunmehr zur Kampfeslosung. Er hatte sich geprüft und stark genug gefunden, auf jede Gefahr hin den „Schlaf der Welt" zu brechen —: die da, müde und selbstzufrieden, eingeschlummert war über einem Besitztum, das sie „in ihrem letzten Kampf errang" und festhielt als ein für immer gesichertes Gut. Das Besitztum einer ewig gültigen Moral, einer Gesellschaftsmoral. Und er fühlte sich „reich genug, ihr Höheres zu bieten, wenn sie den Tand unwillig fahren läßt" — Wahrheit und Freiheit.

Tapfere Vorkämpfer und Vorkämpferinnen gegen manche Gesellschaftslüge und Gesellschaftsheuchelei, deren Namen wir kennen, hatten den Dichter gelockt, an ihre Seite zu treten in moderner Ausrüstung, mit modernen Waffen.

Schon seit 1868 war der englische Philanthrop Samuel Plimsoll, Mitglied des Unterhauses, heftig und rücksichtslos gegen die „Schurken und Mörder" vorgegangen, die morsche Schiffe, scheinbar ausgebessert, in See stechen ließen um der Versicherungs-

summe willen. Seine stets erneuten öffentlichen Anklagen gegen die „Todessegler" erzielten in den ersten siebziger Jahren Gesetze über die Seetüchtigkeit der Schiffe, und die Kunde von den „Plimsollschen Särgen" erregte überall Aufsehen. Ein norwegisches liberales Blatt brachte 1874, während Ibsens Besuch in der Heimat, Londoner Briefe über den Fortschritt der Anträge Plimsolls, und in diesem und dem folgenden Jahre wurden in Christiania Fälle verhandelt, die eine so „bedenkliche Arbeitsmethode" bei der Ausbesserung alter Schiffe, „mangelhafte Kalfatrung, falsches Verbolzen" auch für die norwegische Reederei bezeugten. So wurde dem Dichter Konsul Bernicks Verbrechen von der Wirklichkeit an die Hand gegeben und von ihm erfaßt als ein Symptom und Symbol von „falscher Verbolzung" auf dem gesamten Gebiete der gesellschaftlichen Ethik.

Und eine zweite Erfahrung jener Septembertage in der norwegischen Hauptstadt sollte sich — er sagte es damals gleich voraus — in seiner nächsten Dichtung spiegeln. Eben der Fackelzug, mit dem die Studenten ihm huldigten, weil sie ihn, um des Bundes der Jugend willen, für einen Konservativen hielten. Ihn, der dem Schriftsteller das Recht und die Pflicht zuschreibt, „alle Parteien kalt zurückzuweisen und einen eigenen Standpunkt für sich einzunehmen". Der Festzug forderte den Schriftsteller zu einem Bekenntnis heraus, das den Konservativen, den Stützen der Gesellschaft, über ihren Irrtum die Augen öffnen mußte, und wurde so der Anlaß zu dem Festzug im Stück, der ebenfalls einem vermeintlichen Gesinnungsgenossen gilt und ein Bekenntnis anderer Gesinnung hervorruft.

Und ein drittes Erlebnis des Jahres 74 half mitbauen an dem Werke, ja, an vielen folgenden. Eine junge Schwedin erhob in Schriften und Vorträgen öffentliche Anklage gegen einen norwegischen Studenten, der sie verführt und verlassen hatte. Das bewog die Malerin Asta Hansteen nun ebenfalls in Wort und Schrift hochherzig und freimütig einzutreten für die Sache der Frau gegen den rücksichtslosen Egoismus des Mannes. Zugleich erschienen die

berühmt gewordenen Aufsätze der ersten norwegischen Verfechterin der Frauenrechte, Camilla Collett, betitelt „Aus dem Lager der Stummen". Die Frauenfrage wurde in Norwegen Tagesfrage. Natürlich empörte sich die konservative Gesellschaft über das „unweibliche Treiben", und der Dichter konnte ihr nicht unmittelbarer, lebendiger, wirksamer das Urteil sprechen, als indem er Asta Hansteen, so ungeschlacht in ihrem äußeren Auftreten wie selbstlos und gefühlswarm und geistig überlegen, im Drama verewigte als Lona Hessel.

Doch ganz so weit, wie er im ersten Entwurf mit den kühnen Umstürzlerinnen gegangen war, wollte er, nach besserer Überlegung, in der endgültigen Fassung noch nicht voran stürmen. Dina Dorf sollte ursprünglich dem Geliebten ohne Trauung in die neue Welt folgen—: diese Anerkennung der freien Liebe und Ehe ist nun getilgt. Selbst der Beruf einer Telegraphistin erschien ihm noch zu gewagt; Martha muß den konservativen, gebilligten einer Lehrerin wählen. Und die Frau wird nicht als die Fordernde, für ihre Rechte Kämpfende gezeigt; nur als die ebenso unverdient wie töricht vom Manne Vernachlässigte, als seine beste Helferin und Glückspenderin, wenn sein Hochmut und seine Selbstsucht sie nur nicht übersähen.

Nicht zu viel Neues auf einmal wollte der besonnene Polemiker, der klug berechnende Satiriker den Aufgeschreckten zumuten; wollte sie lieber umgehen und einschließen. Der Erfolg in Norwegen und namentlich in Deutschland lehrte, wie weise er daran tat.

Wohl war er ja schon früher in Deutschland eingezogen. Das Burgtheater spielte zu Beginn des Jahres 1876 Nordische Heerfahrt, die Meininger gaben in Berlin die Kronprätendenten. Doch unerachtet manches Zugeständnisses der Kritiker und manches naiven Lobes: das eigentlich Ibsenische wurde nicht erkannt, die theatralische Wirkung, das Durchschlagende, blieb aus. So erscheint die Aufführung beider Dramen für Ibsens Vordringen in Deutschland unwesentlich. Nur eben, daß eine vorübergehende Aufmerksamkeit gelenkt worden auf seinen Namen.

Die Stützen der Gesellschaft nun wurden auf drei Berliner Bühnen zugleich gegeben, in drei Übersetzungen — mit ungeheuerem Erfolge, wie ihn von den späteren Dramen auch nicht annähernd eines gefunden.

Alfred Kerr hat in seinem Buche Das neue Drama nach eigenem Miterleben diesen ersten starken Erfolg des „Ahnherrn", geschildert und gefeiert und schließt: „Der erste große Vorstoß Ibsens mußte, trotz allem vorübergehenden Glanze, als ergebnislos gelten. Aber eine kleine Gemeinde hegte sein Banner."

II

Ein Puppenheim

Da wird auch über die Frauen
Sich wenden das Urteil.

Medea des Euripides
Chor der Frauen

1

„Fahre nur fort, zu schreiben und zu reden und zu schuften für das, was Du Dir als Lebensaufgabe gestellt hast. Wenn auch kein einzelnes Glied deines Wirkens zum Ziele führt, es liegt doch immer etwas zur Erweckung und zur Nachfolge Hinreißendes darin, einen Mann zu sehen, wie er alle seine Kräfte für ein einziges Werk einsetzt. Und die Zeit ist in starkem Vorwärtsfließen — —."

So beeifert Henrik Ibsen einen alten Streitgenossen im Entstehungsjahre der Nora. Täter des Worts und nicht Mahner allein.

Die neue Tat entsprang denselben Anschauungen und Absichten wie die vorausgehende. In der kurzen Zwischenzeit aber von kaum zwei Jahren hatte der Denker und Dichter nicht mehr als rüstiger Wanderer von Markstein zu Markstein seine Strecke Weges zurückgelegt — er war mit eins, wie auf stäten raschen Schwingen, über alle Hindernisse fort, zu einem anscheinend noch fernen Ziele gelangt.

Zweierlei Begeisterung gibt es, bejahende und verneinende. Was ihn damals und von da an wie auf Schwingen trug, war die Begeisterung des Nein, war die Empörung.

Nora — ein Puppenheim — ist nach einem früheren, seinerzeit verlachten Ausspruch Fritz Mauthners, das klassische Drama der Frauenfrage. Daß diese lange vor den achtziger Jahren aufgeworfene Frage seitdem stets eindringlicher gestellt werden kann, und wohl oder übel beantwortet werden muß, das rechne der Kulturhistoriker Henrik Ibsen zum Verdienst. Er wurde der Frauen Vorkämpfer — nicht, indem er ihre Sache zu der seinigen machte, nur, indem er erkannte, daß sie die seinige war. „Ich muß die Ehre ablehnen," sprach er später in einem norwegischen

Frauenverein, „mit Bewußtsein für die Sache der Frau gewirkt zu haben. Ich bin mir nicht einmal klar darüber, was das eigentlich ist, die Sache der Frau. Mir hat sie sich als eine Sache des Menschen dargestellt.“ So wäre das Verhältnis in seinem Sinne gut veranschaulicht in einem Huldigungsgedicht deutscher Frauen:

Im Vorwärtsschreiten fiel dein freier Blick
Auf uns Erwachte, die wir sehnend streben
Empor aus dämmertrübem Frauenleben
Entgegen morgenfroh neutagendem Geschick ...

„Im Vorwärtsschreiten“ waren schon Heinrich von Kleist und Friedrich Hebbel eine Art Vorkämpfer der Frauen geworden — ebenfalls unwillkürlich, ja geradezu gegen ihr Wissen und Wollen. Denn sie beide, die als Menschen, als Mitmenschen ihrer Zeit, der Frau den zweiten Platz anweisen in der Reihe der Wesen, schätzten als Schaffende, der Zeit und allen ihren Anschauungen mächtig vorauseilende Künstler das andre Geschlecht ein mit den Augen des Sehers, des Propheten. Oder wär es Zufall, daß Heinrich von Kleist seine Psyche — den ganzen Glanz seiner Seele — inkarnierte in Penthesilea? Sind es Wesen zweiten Ranges, die Marquise v. O., die durch reine starke Weiblichkeit das unerhörte Geschick überwindet, und Natalie, an der allein der gebrochene Held sich aufrichtet, und die ebenbürtigen Sinnes und Gemütes hintreten darf vor den großen Kurfürsten? Selbst das Käthchen in all ihrer Weibesdemut und Ergebenheit: muß sich nicht ihr „hoher Herr“ an ihrer inneren Größe erst langsam zu ihr erziehen, zu ihr emporfinden? Und nicht geringer, nein, merkwürdiger noch ist bei Hebbel, wenn er den Kampf der Geschlechter zu schildern unternimmt, der Widerspruch zwischen seinen sozusagen außerberuflichen Ansichten vom Weibe und den Heldinnen seiner Phantasie. Diesen seelenstarken, dem Manne mindestens gleichstehenden Gestalten — einer Judith, Mariamne, Rhodope, einer Genoveva und Agnes Bernauer. Vielleicht ließe sich auf Grund solcher und ähnlicher Vergleichungen, zum Beispiel Goethes

des Künstlers mit Goethe dem Kunstlehrer, auch für den Genius eine gewisse Unfehlbarkeit ex cathedra in Anspruch nehmen.

In Kleist also und Hebbel hatte die Sache der Frau als Sache des Menschen schon unbewußte Helfer und Förderer gewonnen gegenüber altüberlieferten, ja sie selbst noch beherrschenden Vorurteilen. Ibsen scheint nie ein Vorurteil gehegt zu haben, nur zeitenweise ein anderes Urteil. Die Heldinnen der Jugendwerke zeigen seine Bewunderung gerichtet auf das Große und Tatkühne im Weibe, später verherrlicht er lange Jahre die unbedingte Hingabe und Opferbereitschaft der dienenden Frau.

Bis herab zu den Stützen der Gesellschaft. Auch hier noch erstrahlt hell das Verdienst der Spendenden. Nur daß von jetzt an der Mann als Empfänger scharf und schärfer ins Auge gefaßt wird. Da war denn der Dichter nicht mehr weit von der Frage: ist das klagelose Dienen und Sich-opfern-müssen der Frau eine menschlich berechtigte Forderung? Da war er nicht mehr weit von der Frauenfrage.

Eine Ruferin im Streit hatte er ja selbst zur Seite in seiner Gattin, der „Frau von großer Denkungsart und beinahe zügellosem Haß gegen alle kleinlichen Rücksichten". Schon als er zum ersten Male Susannas Elternhaus betrat, am 7. Januar 1856, sprach er zu ihr: „Jetzt sind Sie Eline, doch mit der Zeit werden Sie Frau Inger sein." Zwanzig Jahre später, am Christabend 1876, schrieb er ihr in die deutsche Ausgabe der Herrin von Östrot den Widmungsvers:

Auf dieses Buch hast du Eigentumsrecht,
Denn geistig stammst du vom Östrot-Geschlecht.

Im Jahre 1877 nun erschien Camilla Collets Streit- und Mahnschrift zugunsten der mundtot gemachten Frauen, betitelt „Aus dem Lager der Stummen". Dies Buch und das ältere John Stuart Mills las Ibsen gemeinschaftlich mit Susanne. Und ganz unverkennbar ist die Einwirkung der beiden Frauen und des Engländers. Man dürfte sagen, der drei Frauen. Denn — schrieb Ibsen an Brandes — „Sie tun Stuart Mill sehr unrecht, wenn

Sie an der Wahrheit seiner Versicherung zweifeln, daß er seine sämtlichen Ideen von seiner Frau habe."

Camilla Collet und ihrem Lebenswerk bringt schon der Dichter der Komödie der Liebe, bringt mehr noch der Dichter der Gesellschaftsdramen „aufrichtige Wärme und ein volles Verständnis" entgegen. Er zählt die „sehr begabte" Schwester Wergelands, wie sich selbst und Georg Brandes, zu den geistigen Vorpostenkämpfern, zu den Streitern, ohne die man sich in der Zukunft die Voraussetzungen der Entwicklung Norwegens nicht würde denken können, und bezeugt es ausdrücklich, daß sie „durch ihren geistigen Lebensgang" in verschiedenen Formen „hineingespielt" habe in seine Dichtung.

So begründet sich der rasche Fortschritt des Denkers von den Stützen der Gesellschaft zum Puppenheim; wie aber der des Gestalters? Er war doch mit jener Arbeit sehr zufrieden, meinte, sie sei neu und zeitgemäß in jeder Hinsicht und vielleicht die am kunstreichsten komponierte von allen. Wir nun finden sie zu absichtlich und erstaunen, das eben noch mit Vorliebe gepflegte Theatralische so weit zurückgedrängt, ja fast aufgegeben zu sehen im Puppenheim.

Sehr oft wird für den jüngern Dumas der Ruhm in Anspruch genommen, sein Lehrer gewesen zu sein. Ibsen versichert dagegen: „Alexander Dumas verdanke ich absolut nichts in Bezug auf die dichterische Form — es wäre denn, daß ich an seinen Dramen gelernt hätte, verschiedene recht derbe Fehler und Mißgriffe zu vermeiden, die er sich nicht selten zuschulden kommen läßt." So lange nicht bestimmter aufgezeigt wird, was er von Dumas könnte empfangen haben, behält seine Versicherung recht. Sie wird recht behalten, weil sie den Tatsachen entspricht. Oder würde man zum Beispiel in Le Demi-Monde eine Anregung zu Brand nachgewiesen glauben, weil Raymond die Worte spricht: Tout ou rien, voilà ma devise —?

Schon der junge Ibsen hat in seinen Theaterbesprechungen der fünfziger Jahre die treffendsten Bemerkungen über den künst-

lerischen Unwert des französischen Verfahrens. „Diese in technischer Beziehung vollendeten Machwerke," rügt er 1857, „die jährlich aus den Werkstätten der Pariser Schriftsteller hervorgehen — diese Filigranarbeiten, die einzig auf die Wirkung berechnet sind, die darin liegt, daß Dialog gemacht wird. . . ." Und schon 1851, in einer Besprechung von Zopf und Schwert, schreibt der Dreiundzwanzigjährige: „Wohl ist die unmittelbare Wirklichkeit unberechtigt im Reiche der Kunst; aber das Kunstwerk, das die Wirklichkeit nicht in sich trägt, ist ebenso unberechtigt, und eben das ist die schwache Seite des französischen Dramas." Und er nennt den Kontrast das Steckenpferd des französischen Dramas, dem zuliebe die Charaktere sehr häufig als reine Abstraktionen auftreten, selten als Menschen. Im Gegensatz dazu lobt er dann — freilich recht unverdient — die neueste deutsche Schule, die uns nicht bloß den Menschen, die uns sogar triviale Alltagsmenschen male, so wie wir sie immer und überall sehen und hören. „Der Charakter des Alltagsmenschen aber ist vom künstlerischen Standpunkt aus keineswegs trivial; als Reproduktion der Kunst ist er ebenso interessant wie jeder andere."

So verkündet — und zwar selbständig, denn Hettners Büchlein vom modernen Drama fiel ihm erst später in die Hände — so verkündet schon der Dichter des Catilina die Kunstlehre des europäischen Ibsen. Und verkündet nicht nur, befolgt auch! In einzelnen Szenen und Szenenstückchen, unwillkürlich. Im Banne des romantischen Vorbilds, mitten in seiner romantischesten Zeit! Und schreibt an allen solchen Stellen und Stellchen — in der Johannisnacht (1852), im Fest auf Solhaug (1855), in Olaf Liljekrans (1856) — schreibt klare, knappe, natürliche Prosa. Zeigt unromantische triviale Alltagsmenschen in ihrer Liebe und Ehe, zeigt im Fest auf Solhaug den unerträglichen Mann als Eheherrn und — Besitzer des edleren Weibes.

Also leiten den Nachforschenden deutliche Spuren der Entwicklung vorwärts zur Komödie der Liebe. Hier tritt zwar noch

einmal Vers an die Stelle der ungebundenen Rede, aber realistischer Vers im modernsten Sprechton, der den Dichter nur zu noch knapperer, noch schärferer Fassung vorübt, so daß ihm die Sprechform seines nächsten Stückes aus der Gegenwart, des Bundes der Jugend, ein freudig stolzes Heureka hätte entlocken dürfen. Derart in eigener Schule, dünkt mich, wurde allmählich der Stil gefunden, den er im Puppenheim nun fast ohne Schwanken und fernerhin rein und reiner ausbildet. Daß er unterwegs die Wegweiser gelesen, sei gerne zugegeben. Das tut auch, wer seiner Richtung gewiß ist; denn so vermeidet man nicht nur zeitraubende kleinere Seiten- und Umwege, man erfährt so manchen kürzenden willkommenen Fußpfad zum Ziele.

Alfred Kerr deutet zwar wiederholt auf Dumas hin, auf die Kameliendame, die beim Erscheinen einen Sturm hervorgerufen habe, eine europäische Verblüffung, weil sie zuerst nachlässige Alltagsreden gebe mit neuer Selbständigkeit, fügt dann aber hinzu: „Vielleicht wirkte Otto Ludwig entscheidender."

Die nachlässigen Alltagsreden finden sich nur in den Souper- und Salonszenen, die den Umgang der Kameliendame schildern, nur in den Gesprächen der Olympe, Prudenie mit den Saint-Gaudens, Rieux usw. Wie war denn ihr Lebenskreis, wenn er überhaupt auf die Bühne kommen sollte, anders als durch eine gewisse Ungebundenheit zu kennzeichnen? Nicht sowohl diese Sprechweise verblüffte, als diese Sprechenden; sie verblüfften moralisch, nicht ästhetisch. Man lese das Vorwort: Maintenant, avais-je ou n'avais-je pas, moralement, le droit de présenter sur la scène cette classe de femmes? Hören wir die Franzosen selbst über den Realisten Dumas. Von seinem Stile sagt Perrens: il passe sans transition des formules sèches du Code civil au pathos emphatique, qu'un professeur à l'esprit malin désignait jadis sous le nom de „galidumas". Und worin besteht der Realismus? Der dritte Akt von Demi-Monde schließt: As-tu faim? „Oh! oui." Eh bien, allons dîner. Und in Question d'argent wird die Wohnungsrechnung durchgesehen: für den Bäcker 20 fr.; für den

Metzger —, Krämer. . . . Damals bedurfte es nicht mehr, bemerkt Pellissier, für einen Realisten zu gelten.

Dumas wollte, das war sein ausgesprochenes Ideal, zugleich Schritt halten mit dem Menschenkenner Balzac und dem Theatermann Scribe. Er bemerkte nur nicht, daß die beiden in entgegengesetzten Richtungen marschierten.

Was ihm weder in den ernsten wesentlichen Szenen der Kameliendame, noch eines folgenden Werkes gelang: zu schreiben comme si les personnages vivaient — das gelang in Deuschland, man darf sagen, zum ersten Male in größerem Umfange dem Dichter des Erbförsters (1849). Denn während noch Hebbels Meister Anton fortwährend mit Gedanken und Worten die Grenze des für ihn Wahrscheinlichen überschreitet, so daß sein Geist, seine Phantasie der gewollten Enge des Charakters widersprechen, vermag es Otto Ludwig, einen ähnlichen patriarchalisch beschränkten, eigensinnig-kraftvollen Alten leibhaft und lebend vorzustellen. Und nicht nur der Titelheld, auch andre Personen geben sich — wenngleich mit Stilschwankungen — lebenstreu: der bäuerische Herr Vetter, der hetzende Buchhalter Möller, der Weiler, der Buchjäger, die Försterin, die Söhne. Ja, vollkommene Stilsicherheit und Meisterschaft über Wort und Gebärde herrscht in Szenen, wie der zwischen dem Erbförster und dem Sohne: wenn er ihm die Mißhandlung abfragt, die er vom Buchjäger hat erdulden müssen. Stört auch eine ganz schlechte Theaterfigur wie Robert und eine zu sehr auf das Lustspiel abgesehene wie sein Vater, und wird die Handlung zuletzt ins Tragische, vielmehr ins Unmöglich-Gräßliche verzerrt: es bleibt dem Leser wie dem Zuschauer ein starker Gesamteindruck von Lebenswahrheit, namentlich in der Erinnerung.

Hier, wenn irgendwo, konnte sich ein Dramatiker in seinen Anlagen und seiner Zuversicht bestärkt fühlen, der in Zopf und Schwert schon mehr Natur gesehen hatte als in der Dialogkunst der Franzosen. Ludwigs Werk gehörte zu den ständigen Darbietungen des Dresdener wie des Münchener Spielplans, und Ibsens hingebende Aufmerksamkeit ließe sich vielleicht sogar belegen.

Es wird kaum zufällig sein, daß Stellung und Haltung des „deklassierten" Heire zum Kammerherrn so ähnlich ist der des deklassierten Weiler zum Erbförster: schnüffelnde Schadenfreude auf der einen Seite, Nachsicht und Duldung auf der andern. Und viel näher noch in ihrer trotzigen Stellung dem Gesetz gegenüber kommen sich Nora und der Erbförster — wovon später ein begründendes Wort. Natürlich handelt sich's nicht um Anleihen, sondern um die unwillkürliche, auch wohl unbewußte Verstärkung einer notwendigen Linie des eigenen Entwurfes.

Und dennoch — spreche ich mit Alfred Kerr — was für ein weiter Weg vom Erbförster zum Puppenheim!

2

Im Herbst 1878 war Ibsen wieder einmal südwärts gezogen nach der geliebten, ewigen Stadt. Und wie er auf seiner ersten Romfahrt die gärenden Gefühle und Gedanken über heimatlich-nordische Grund- und Lebensfragen auf dem klassischen Boden sich hatte ordnen und gestalten lassen, so jetzt die gärenden Gefühle und Gedanken über die Frage nach den „natürlichen Rechten" der Frau.

In Rom wurden am 19. Oktober 1878 die ersten Aufzeichnungen niedergeschrieben zu einer „Tragödie unserer Zeit" — zum Puppenheim. Das Weib, heißt es da, wird im praktischen Leben nach dem Gesetz des Mannes beurteilt, als ob sie nicht ein Weib, sondern ein Mann wäre. — Ein Weib kann sich selbst nicht treu sein in unserer heutigen Gesellschaft, die eine ausschließlich männliche Gesellschaft ist, mit Gesetzen, die von Männern geschrieben sind, und mit Anklägern und Richtern, die die weibliche Handlungsweise vom männlichen Standpunkt aus beurteilen. — Hier stimmt Ibsen fast wörtlich mit Balzac überein, der nicht minder scharf sagt: In allen Kulturländern hat der Mann die Gesetze geschrieben, die das Schicksal der Frauen regeln. Über ihnen allen steht geschrieben: Wehe den Schwachen!

Der Dichter wollte im Laufe des Winters die erkannte Un-

gerechtigkeit beseitigen helfen in einem kleineren Kreise, dem er angehörte, dem skandinavischen Verein, durch zwei Anträge, die auf Gleichstellung der Frauen im Verein abzielten. 1. Für den Sekretär- und Bibliothekarposten solle auch eine Dame wählbar sein, „wenn sie für qualifizierter befunden wird als ihr männlicher Mitbewerber"; 2. das Stimmrecht sei auch den weiblichen Mitgliedern des Vereins zu gewähren.

Bezeichnender noch als die Anträge sind ihre Begründungen. Zugunsten des ersten wird angeführt, welchen Aufschwung die weibliche Ausbildung in den letzten Jahren genommen habe und in wie ungemein vielen Stellungen gebildete Frauen jetzt Verwendung fänden. Möglichst ruhig und sachlich belegt das der Dichter mit Beispielen. Doch hört man einzelnen Wendungen an, daß es nur die Ruhe der Klugheit ist. So, wenn er die „Tatsache" hervorhebt, daß tüchtige Frauenarbeit geringer bezahlt wird als mittelmäßige Männerarbeit, und dazu bemerkt, „die Herren Männer" nützten eben das Neue der Situation zu ihrem eigenen Vorteil.

Der leise Spott steigerte sich zu Hohn und Verachtung, nachdem der zweite Antrag in einer Weise abgelehnt worden, die ihn „sowohl überrascht wie auch empört hat". Oh über die Gegner und ihr großes Entsetzen in dieser kleinen Sache! — „Sie würden ferner in der Majorität bleiben, meine Herren, Sie brauchen keine Angst zu haben." Es gehe die Sage, die Damen sollen sehr viel intrigieren? Nun, er sei im Laufe seines Lebens verschiedenen männlichen Intrigen auf die Spur gekommen. Und man fürchtet den unpraktischen Sinn der Frauen? Die Frau hat mit der Jugend wie mit dem wahren Künstler gemein „einen genialen Instinkt, der unbewußt das Richtige trifft". (Beiläufig: auch im zweiten Teile des Faust heißt es einmal, das Naturell der Frauen sei der Kunst zunächst verwandt.) Er fürchte sich nicht vor den Damen, oder den Jungen, Unerprobten, oder den wirklichen Künstlern. „Aber, wovor ich mich fürchte, das ist die Alte-Herren-Vernunft; wovor ich mich fürchte, das sind die Männer mit den

kleinen Aufgaben und den kleinen Gedanken, die Männer mit den kleinen Rücksichten und den kleinen Besorgnissen, diese Männer, die ihre ganze Denkungsart und alle ihre Handlungen nach gewissen kleinen Vorteilen richten, die sie für ihre eigenen alleruntertänigsten kleinen Persönlichkeiten erlangen möchten."

Variationen über das Wort „klein", deren Ironie sich schon nicht mehr auf den skandinavischen Verein beschränkt, wie auch die Satire in den hieher gehörigen „Studien" schon auf das Ganze zielt. „Die moderne Gesellschaft ist keine menschliche Gesellschaft, sie ist einzig eine Gesellschaft des Mannsvolkes. — Wenn die Männer der Freiheit die soziale Stellung der Frau heben wollen, dann kundschaften sie erst aus, ob die öffentliche Meinung — die Männer — damit einverstanden seien. Das ist dasselbe, als fragte man die Wölfe, ob sie mit neuen Schutzmitteln für die Schafe einverstanden sind."

Am 22. März 1879 schrieb J. P. Jacobsen an Edvard Brandes: „Ibsen hält sich etwas zurück [von der skandinavischen Kolonie], seit sein Antrag, Damen sollten Sitz und Stimme erhalten, durchgefallen ist." Es galt für den Künstler, die erzwungene Ruhe der Klugheit zu vertauschen mit der freiwilligen Ruhe des Gestaltens. Am 2. Mai begann die eigentliche Arbeit am Puppenheim; am 3. August in Amalfi wurde das Drama vollendet.

Die Fabel entspricht, zwar nicht in den Einzelheiten, doch in den Grundlinien einem wirklichen Schicksal. Das Urbild der Nora weilt noch unter den Lebenden. Im Dezember 1879 erzählte die norwegische Zeitung Aftenposten ihren Lesern: „Frau N. N. hatte etwas eigenes Vermögen in Händen, der Mann war energisch, die Einnahmen sehr schmal, der Schönheitssinn um so größer. Die liebenswürdige Frau verwendete ihre kleine Mitgift zur Verschönerung des Familienheims, und als die zu Ende war, kaufte sie auf Borg und fälschte schließlich Wechsel. Der Mann, der aus Schwäche, Unverstand oder Vertrauensseligkeit dem „eigenen Vermögen" seiner Frau eine widersinnige Dauer zutraute, bekam eines Tages alles zu wissen. Was nun? Ja, da trennen sich die Be-

richte, wie wenn sich ein Strom vor seiner Mündung zum Delta teilt. Natürlich geriet der Mann in Zorn, natürlich sprach er von Scheidung; aber, während einige behaupten, die Frau sei wieder zu Gnaden angenommen worden, nach Deckung der falschen Wechsel, versichern die andern, sie habe sich just so betragen wie Nora im Puppenheim und habe den Mann (und die Kinder?) verlassen, auf daß sie beide einander sollten finden können."

Leidenschaftlich-besonnen hat der Dramatiker diesen Stoff der Wirklichkeit ergriffen und ihn ausgeformt zu einer typischen Handlung — typisch, eben weil die Begebenheit, vom störend Zufälligen gereinigt, als scharf beleuchteter äußerster Fall den allgemeinen Mißstand überzeugend veranschaulicht.

Notwendigkeit, Gesetz, Gewohnheit gaben
Dem Mann so große Rechte; sie vertrauten
Auf seine Kraft, auf seinen Biedersinn.

Der Bankdirektor Torwald Helmer scheint dies Vertrauen zu rechtfertigen. Mit den schnell zufriedenen Augen „der meisten" betrachtet, stellt er sich dar, wie der Mann und Gatte sein soll. Tüchtig und voll Pflichtgefühl als Beamter, die Ehrenhaftigkeit in Person. Keine Schulden machen, niemals borgen! Nicht einmal, bis der erste Vierteljahrsgehalt der neuen Stellung fällig ist, — denn, könnte nicht ein herabstürzender Ziegelstein die Gläubiger um ihr Geld bringen? Auch die langen Jahre her hat er sich tapfer und sparsam, nein, spärlich durchgeschlagen, ein Rechtsanwalt, der nur mit feinen und anständigen Geschäften sich befassen wollte. Immer und überall Wahrheit und Reinlichkeit! Er hält es für Pflicht, seiner jungen Frau ihren Leichtsinn und Hang zur Lüge nicht nachzusehen. Doch gerecht bringt er die Beweggründe in Anschlag, und würde einen Urkundenfälscher aus Not oder Leichtsinn noch nicht bedingungslos verurteilen, wenn er bekennte und die Strafe verbüßte. Aber sich durchschwindeln und heucheln nach allen Seiten, besonders vor Frau und Kindern, so daß ein Dunstkreis von Lüge geschaffen, Ansteckungs- und Krankheitsstoff

in die Familie getragen wird: nein, es überkommt Helmer sogar körperliches Unbehagen in der Nähe solcher Menschen. Er stößt einen Jugendbekannten, Krogstad, von sich, und im Bewußtsein seiner Unantastbarkeit bangt ihm auch nicht vor der Rache des Winkeladvokaten.

Daß diese Männlichkeit gepaart ist mit starkem Selbstgefühl, wer dürfte das verargen? Eher noch hätte er im Notfall die moralische Mängel Krogstads übersehen können als die taktlose Vertraulichkeit hinnehmen, mit der ihn der nunmehr Angestellte weiterduzt, ihn, den Bankdirektor. Unerträglich wäre ihm das und ebenso unerträglich, wenn es hieße, er habe sich zugunsten Krogstads von seiner Frau umstimmen lassen. Er darf es auch nicht wissen, daß ihm Nora das Leben gerettet hat. Seiner Frau etwas verdanken, wie peinlich und demütigend wäre das! In allem muß e r ihr Hort und ihre Stütze sein, ihr „rettender Engel", selbst in Kostümfragen. Er tut nichts lieber als „die kleine hilflose Person d i r i g i e r e n".

Seine Frau ist seine Lust und sein Stolz. Mit unverminderter Bräutigamsverliebtheit umhegt er sie — noch jetzt, nach achtjähriger Ehe. „Meine Lerche, mein Eichhörnchen, mein lockerer Zeisig, mein Singvögelchen!" Sie macht ihn glücklich, wenn sie ihm vortanzt, sich verkleidet, deklamiert, wie die Elfen im Mondschein spielt. „Ungewöhnlich reizend" ist sie ihm stets aufs neue, und er steigert sich den Genuß an ihrem Besitz durch spielerische Phantasien: sie wäre seine heimliche Geliebte, oder ihm eben erst angetraut, wäre zum ersten Male mit ihm allein, — dann kocht sein Blut...

Doch bewahrt ihn ein ausgebildeter ästhetischer Sinn, auch hier nicht über das schöne Maß hinauszugehen. Er ist seiner ganzen Natur nach Klassizist, Mann der strengen Kunstforderung. Nicht zu naturalistisch! lautet sein Gebot selbst für den leidenschaftlichen Tanz. Schön und mit Anmut soll alles geschehen. Ein Dozent, nicht nur der Ethik, auch der Ästhetik ist an ihm verloren gegangen. Die Freundschaft mit dem hinsiechenden Dr. Rank braucht er — als wolkigen Hintergrund für sein sonnenhelles Glück.

Was im Lebensgang
Dem Gatten seine Gattin fesselnd eignet:
Ein sicheres Gefühl, ihr werd' es nie
An Rat und Trost, an Schutz und Hilfe fehlen.

Auf diesem sicheren Gefühl beruht Noras scheinbar so glückliche Ehe. Von frühester Jugend ist es ihr gewohnt und vertraut, denn nichts andres fesselt Kinder an die Eltern und läßt sie Zwang und Freiheitsbeschränkung und die oft gut beobachteten Schwächen und Fehler ihrer Erzieher mit unverminderter Liebe hinnehmen. Dem Knaben wird das Bedürfnis, sich behütet und geborgen zu wissen, früh aberzogen; beim Mädchen geschieht von je das Umgekehrte. Immer schutzbedürftig und dankbar soll sich das Weib fühlen, auch in der Ehe.

An die Stelle des Vaters ist für Nora der Gatte getreten und hat die Rolle des Erziehers so vollkommen weiter gespielt, daß sie Kind bleiben mußte in ihren Vorzügen und Fehlern.

Die Fehler — mit ihnen zu beginnen —: jeder ist der Fehler eines Vorzuges. Den elastischen Sinn des Kindes hat sie sich bewahrt, der nun als Frohsinn entzückt, als Leichtsinn erschreckt: den bedächtigen Helmer und — den bedächtigen Zuschauer. Sie verschwendet gern, sie nascht gern, sie lügt gern. Alles in bescheidenen Grenzen, aber doch: die Verschwendung ist vom Vater ererbt und hat sich schon in der Schule gezeigt; das Naschen — selbst ihr gegebenes Wort verhindert's nicht; und das Lügen — sogleich springt ihr eine Unwahrheit auf die Lippen, wo immer sie sich aus der Schlinge ziehen will, beinahe ungewollt, unwillkürlich.

Entschuldigungslügen — gehören sie nicht ins Kapitel der natürlichen Notwehr? Und sind sie schlimmer als Höflichkeitslügen? — vor denen sich Helmer selbst so wenig hütet, wie die meisten Erzieher, die Kindern Notlügen abgewöhnen wollen. Also ist der Fehler nicht so sehr, daß Nora lügt, sondern daß sie — als echtes, doch wieder unschuldiges Kind! — nicht unterscheidet, wann und gegen wen „man" lügen darf. Wo es um Ernstes geht, wo sie ihr Tun verantworten soll, lügt sie nicht: „Ich habe Papas Namen unterschrieben."

überhaupt, ihr egoistisches Verhalten gegen Fremde ist unbewußter, man möchte sagen, natürlicher Leichtsinn. Auch Krogstad „ging sie absolut nichts an", auf ihn konnte sie „gar keine Rücksicht nehmen", als es galt, ihren Mann zu retten. Zumal er so herzlos war und machte so viele Schwierigkeiten!

Über den Kreis der Familie sehen Kinder — sieht Nora nicht hinaus, der begrenzt ihre Fürsorge und ihre Erwägung. Etwas so Weites, Allgemeines wie ein Prinzip, ein Gesetz, bleibt ihr unfaßbar, ja unglaubhaft, besonders wenn es ganz naheliegenden, tatsächlichen Forderungen, wenn es gefühlten Rechten und Pflichten widerstrebt. Hier berührt sie sich aufs innigste mit dem Erbförster — was zu betonen ist, schon zum Beweise, daß es sich nicht etwa bloß um den berüchtigten physiologischen Schwachsinn des Weibes handelt.

Eine Frau sollte nicht das Recht haben, ihrem Manne das Leben zu retten? Ich kenne die Gesetze nicht so genau, aber ich bin überzeugt, irgendwo muß darin stehen, daß so etwas erlaubt ist. Der Erbförster: „Was vor dem Herzen recht ist, das muß auch vor den Gerichten recht sein." Eine Beschränktheit des Verstehens, die uns nicht zu juristischer Unterschätzung führen darf, weil sie im tiefsten verwandt erscheint dem „Rechtsgefühl", dem unbedingten und darum tragischen Idealismus eines Brand oder Michael Kohlhaas.

Freilich, wer sich an Worte hält und Worte richtet, kann Nora viel ungünstiger beurteilen, kann — wie z. B. der Verfasser dieses Buches in hergebracht-vernünftigen, ohne Verständnis kritisierenden Jugendaufsätzen — von ihrem „Spatzenhirn" sprechen. Dann steht man eben Helmer noch sehr nahe oder vielmehr etwas unter ihm, denn ihm dämmert wenigstens in der letzten Unterredung durch die Nebel der Alte-Herren-Vernunft Noras wahres Antlitz auf.

Es gibt zweierlei Selbstlosigkeit, eine erlernbare aus Grundsätzen, aus Erkenntnis, und eine natürliche aus Liebe, schon bei Kindern und Tieren zu beobachtende. Die erlernbare, mit Höflich-

keit, Gesittung usw. zusammengehörig, und darum das Augenmerk unserer Erziehung, geht zuletzt immer wieder auf das einzelne Ich zurück, bedeutet eine für dieses nützliche, zweckvolle Entsagung. Die natürliche Selbstlosigkeit mag wohl mit dem Geschlechtstrieb zusammenhängen und also, wenn man so sagen darf, dem Ich der Gattung dienen.

Diesen Unterschied zwischen erlernter und nicht erlernter Uneigennützigkeit nun: es ist, als hätte der Dichter gerade den an seiner Heldin offenbaren wollen. Nora, die stets wieder gegen die anerzogene Uneigennützigkeit verstößt, naiv aus der Rolle fällt — ihr ist die nicht erworbene so gemäß, daß sie ohne Besinnen nach ihr handelt, ohne sich als Märtyrerin zu fühlen. Sie nimmt es ganz sachlich, daß sie Helmer das Leben rettet durch entsagungsvolle, heimliche Nachtarbeit und durch Verzicht auf alle eigenen Bedürfnisse und Wünsche. Und — das untrügliche Kennzeichen der Anlage! — sie verschweigt und verhüllt es ihm sorgfältig, um sein Selbstgefühl zu schonen; während die Mühe kostende Überwindung wenigstens gepriesen und bedankt sein möchte. Sogar der Jugendfreundin, Frau Linde, erzählt sie erst davon, als diese, „stolz und glücklich" im Bewußtsein der Opfer, die sie den Ihrigen gebracht, die kleine Frau unterschätzt, sie bloß für leichtsinnig hält und verschwenderisch. Erst dann sagt sie ihr, und nur im Vertrauen, daß sie mit gleichem Grunde stolz und glücklich sein könne: eben wieder wie ein Kind, das nicht zurückstehen, keine Ungerechtigkeit ertragen will.

Und vollends offenbart sich ihre schöne Natur, nachdem sie erkannt hat, was ihre Urkundenfälschung zum guten Zweck vor dem Gesetz bedeutet und was für Folgen die Entdeckung haben müßte. Daß Helmer alles auf sich nehmen wird, wie sie an seiner Stelle täte, ist ihre erste Empfindung, — ihr erster Gedanke: nie und nimmer! Lieber den Tod im Wasser, als einem Krogstad Gewalt einräumen über den Gatten. Das Wunderbare darf nicht geschehen, Torwald sich nicht opfern für sie, so groß die Seligkeit wäre, dieses Wunderbare zu gewärtigen. Also hinab in die eiskalte, schwarze Tiefe.

Ein Spatzengehirn! und daneben haben wir — nous autres, wir Helmer — übersehen das tapfere, treue, anspruchslose Herz. Der Dichter aber will es uns nicht pathetisch anpreisen. Er bleibt in seiner Schilderung ruhig und aufrichtig, ohne Zugeständnisse, ohne jeden Versuch, die Beweggründe zu reinigen und so durch Auslassungen zu idealisieren. Zum Beispiel: Nora verbirgt es Helmer, daß und wie sie ihn gerettet hat, doch auch seiner strengen Ansichten wegen über Leihen und Borgen. Oder: sie sagt es ihm jetzt nicht, doch vielleicht später einmal, wenn sie nicht mehr so hübsch ist; „dann ist es gut, etwas in der Reserve zu haben". Aus natürlichem Taktgefühl hat sie Dr. Rank nicht um Hilfe gebeten, aber „er war damals auch noch nicht wohlhabend". Nun, in der äußersten Not, kommt ihr wohl der Gedanke, und sie ist lieb zu Dr. Rank wie zu Torwald oder früher zu ihrem Vater, wenn sie etwas wollte. Ja, sie ist kokett — und dennoch, wie unschuldig, nur eben kindlich gerieben und berechnend. Denn sobald er mit einem Liebesgeständnis antwortet, geht sie einfach und ruhig an ihm vorüber (eine Bewegung von symbolischer Kraft) und läßt die Lampe bringen. Und nimmt den Zwischenfall bei Licht doch wieder natürlich, sachlich, ohne jede Theaterei. Sich mit dem Doktor zu unterhalten, gewährt ihr ungefähr dasselbe Vergnügen, wie einstmals die Dienstbotenstube im väterlichen Hause, wohin sie sich so gerne hinunter stahl, weil man dort nicht gehofmeistert wurde und Amüsantes zu hören bekam.

Wie weit steht der norwegische Dramatiker ab von einem Dumas! Wenn er ihn verschluckt hat, wie gesagt worden ist, dann sicherlich hat er ihn, biblisch gesprochen, wieder ausgespieen aus seinem Munde.

So erblicken wir die geistigen Physiognomien der beiden Gatten vor der letzten Szene, der Prüfung Helmers. Mit Bezug auf ihn könnte das Werk auch einen Augierschen Titel führen: Pierre de touche. Aus welchem Stoff erweist er sich nun, der ewige Bräutigam, der feinfühlige Ästhete, der furchtlose Ehrenmann, als er Noras „Verbrechen" erfährt? Es ist wahr, bekennt sie, über

alles in der Welt habe ich dich geliebt. „Komme mir nicht mit elenden Ausflüchten!" herrscht er sie an, „keine Komödie! — Hier bleibst Du und stehst mir Rede!" In einem Strom fluten seine Klagen und Anklagen dahin. Mein ganzes Glück zerstört, jammert der Verliebte; pfui, bodenlose Abscheulichkeit, schilt der Feinfühlige; die Sache muß vertuscht werden, fordert der Furchtlose, der Ehrenmann. Und alle drei zugleich kommen zu Wort in heftigen Schmähungen: die leichtsinnigen Grundsätze des Vaters geerbt, keine Religion, keine Moral, kein Pflichtgefühl.

Aber ist nicht viel Wahres in dem, was Helmer ausspricht, und wäre nicht der ersten Hitze und dem ersten Schrecken manches zu vergeben? Ein zweites Mal wird der Prüfstein angewendet. Krogstad schickt den Schuldschein mit der gefälschten Unterschrift zurück, alle Gefahr ist vorbei. Und nun? Ich bin gerettet, jubelt der Verliebte; weg mit den abscheulichen Sachen, es soll für mich nichts anderes sein als ein Traum, verspricht der Feinfühlige; ich verzeihe dir, arme, kleine Nora, schwört, nun furchtlos für sich und sie, der Ehrenmann. Und wieder in einem Strom fluten seine Beteuerungen und Tröstungen. Sie hat ihn geliebt wie eine Frau ihren Mann lieben soll, es fehlte ihr nur die nötige Einsicht; er müßte kein Mann sein, wenn sie nicht gerade diese weibliche Hilflosigkeit ihm doppelt anziehend machte; er hat sein kleines, verschüchtertes Singvögelchen den Krallen des Habichts entrissen; etwas unbeschreiblich Holdes liegt für den Mann darin, seiner Frau vergeben zu haben; sie ist sein Weib und sein Kind zugleich — er wird ihr Wille und auch ihr Gewissen sein.

Wollen Helmers Mitmänner ihn jetzt noch verteidigen? Dann richtet ihn und sie ein starkes, ein unvergleichlich wahres Wort Hebbels: „Der Philister hat oft in der Sache Recht, doch niemals in den Gründen." Man wende nicht ein, der Dichter habe tendenziös dem Unschuldigen die Schuld zugeschrieben, indem er ihn so lieblos machte, so feig, so schön-korrekt. Gewiß mag im Leben bei dem einen Helmer die eine, bei dem andern die andre Schwäche nicht so hervortreten, durch sonstige

Eigenschaften gemildert. Jedoch der Dramatiker hat, nicht als Tendenzdichter, nein als Künstler, stets den äußersten Fall zu wählen, denn — noch einmal! — der allein ist typisch. Wenn er dieser, in der Wirklichkeit auch gewiß seltenen Nora, die ein äußerster Fall ist in ihrer feinen Natürlichkeit, einen abgeschwächten Helmer gegenüberstellte, mit dem sie sich noch versöhnen und begnügen könnte — erst dann wäre er Tendenzdichter geworden, anerkannter und gelobter, statt seinerzeit wütend bekämpfter Tendenzdichter —: Tendenzdichter zugunsten der herrschenden Gesellschaft des Mannsvolkes.

Denn es soll und soll nicht Geltung gewinnen, daß von Helmer — daß vom Manne „das Wunderbare" erwartet und gefordert werde. Eine Urkundenfälschung auf sich nehmen, die Ehre opfern, wer das verlangt...! Wer verlangt es denn? Nicht einmal Nora, geschweige der Dichter. Aber daß in Helmer nicht der leiseste Konflikt entsteht: keine unwillkürliche Regung, kein sehnliches Könnt' ich nur, kein verzweifeltes Ich darf nicht —: da stürzt vor Noras entsetzten Augen das Idol herab, zerschmettert von einem Blitz der Erkenntnis. Nicht um dieses bestimmte Opfer handelt es sich, es handelt sich um die Gesinnung, um den Opferwillen, den Opfermut. Julius Elias erinnert an den Maler Ejnar im Brand. Gleich Helmer versagt er, gleich Nora wendet sich die enttäuschte Agnes von ihm als von einem, den sie nicht kannte, von einem Fremden.

3

Nicht sogleich, als Ibsen den Fall Nora zum ersten Male ins Auge faßte, erkannte er deutlich die innere Pflicht der Frau, fand er das jetzt so scharf ausgesprochene Gebot der neuen Moral: Trennung. Ihn hinderte anfangs, wie später seine entrüsteten Beurteiler, eben noch die herkömmliche Anschauung. Beweis: die Vorstudie zum Puppenheim — Selmas Ehe im Bund der Jugend. Wie Nora wird sie von ihrem Gatten und der gesamten Sippe verhätschelt und vor jedem Windhauch behütet, alles Ernste

im Leben wird ihr vorenthalten; sie ist zu fein, Bürden zu tragen, die kleine „Märchenprinzessin". Zum Ersatz darf sie kommandieren wie ein verwöhntes Kind, und ihren Willen haben — im Spiele. Solange Sonnenschein herrscht in der Familie, weiß und wagt sie sich gegen die lästige Fürsorge nur etwa mit zahmem Spott und Hohn zu wehren. Da umdüstert sich der Himmel dieses Scheinglücks; der Gatte muß ihr gestehen, daß er Hab und Gut, alles verloren — Für dich ist das alles! wirft sie dazwischen — und sie müßten nun das Unglück zusammen tragen. Bin ich jetzt gut genug? schreit sie auf. Es folgt eine leidenschaftliche Anklage gegen ihn und die Familie, daß man sie wie eine Puppe geschmückt, daß man mit ihr gespielt habe wie mit einem Kinde. Und die Abrechnung schließt wie die Noras: „Ich will fort von dir." Doch zwei Tage später ist die Eintracht vollkommen, und spricht die kleine Selma unentschuldbar töricht von der gemeinen Wechselfälschung ihres Mannes: „Jetzt weiß ich, daß er auch mal einen tollen Streich machen kann."

Ganz die Helmerischen Ansichten von der Stellung der Frau in der Ehe wie Selmas Mann und ihr Schwiegervater hegt auch der Raisonneur des Stückes noch, Dr. Fjeldbo, obwohl er sagt, das Glück der jungen Frau sei leerer Schein gewesen. Ja, Fjeldbo und Helmer gebrauchen beide dasselbe Bild vom Täubchen, das man nicht ängstigen darf, das man hütet und beschützt, wenn der Habicht den Taubenschlag umkreist.

Schon in den Dramen der norwegischen Zeit Ibsens ist uns aufgefallen, daß spätere Werke jeweilen in Episoden vorgebildet werden. In den Gesellschaftsdramen häufen sich die Beispiele. So sehen wir im Puppenheim wiederum die ersten Entwürfe zweier kommenden Werke enthalten. Das Schicksal Doktor Ranks entfaltet sich zur Fabel der Gespenster, und Frau Linde, die das gefährliche Experiment unternimmt, den Ehegatten die Augen zu öffnen, ist ebenso erkennbar eine Vorläuferin des Gregers Werle.

Hier sind die beiden nur Nebenfiguren, gleich dem Winkeladvokaten Krogstad. Diese wenigen übrigen Personen dienen als

wirksame Gegensätze, sittlich und dramatisch. Die Liebesehe des makellosen Mannes mit der zur Puppe herabgewürdigten Frau erweist sich unecht; aber Frau Linde wird den nur entgleisten, nicht verderbten Krogstad retten, indem sie eine echte Ehe mit ihm eingeht. Sie war ihrem ersten Gatten verkauft; ihre Entwickelung zur selbständigen Persönlichkeit in der harten Zucht des Lebens soll auch für Nora eine solche Wendung noch als möglich verbürgen. Und Dr. Rank, der unglückliche Sohn eines Wüstlings, muß auf eine dritte, schlimmste Art gesetzlich geheiligter Mißehen hindeuten, was nicht ausschließt, daß er sonst aufs mannigfachste in der Ökonomie des Dramas verwendet wird. Raum- und Kraftersparnis ist dem modernen Dichter ein oberstes Gesetz, wie dem modernen Ingenieur.

Einen so neuen moralischen Gehalt durchzusetzen gegen schwerfälliges Beharren, eifernden Widerspruch, scheinkluges Verneinen, dazu bedurfte der Reformator auch einer roformierten Form. Sie mußte schlicht, knapp, eindringlich sein, so frei von Pose und Phrase wie straff in der Linienführung, scharf im Gepräge, unvergeßlich im Ausdruck. Schon der Bund der Jugend bot in seinen besten Szenen den vollendeten Dialog, den wir in allen folgenden Gesellschaftsdramen bewundern. Keine abgenutzte Bühnenwendung stört den Zauber des Wirklichen; jedes Wort könnte im Leben so gesprochen sein. Und dennoch ist, gleichsam unvermerkt, eine sorgfältige, sichere Auslese getroffen, ist alles gereinigt, zusammengefaßt, zugeschliffen, dem künstlerischen Zweck dienstbar gemacht.

Ibsen führte in diesem Werke den Monolog wieder ein, auf dessen Beseitigung er sich etwas zugute getan hatte: mit Recht für Nora selbst, und, nachdem die Form einmal da war, erlaubterweise in bescheidenem Maße so nebenher für andre Personen. Über den Gebrauch solcher Kunstmittel entscheidet nicht Regel, sondern Einsicht von Fall zu Fall. Nora muß mit sich allein zu Rate gehen, muß uns selbst ihr Innerstes entdecken, da es ja notwendig ein einsamer und dadurch um so härterer Kampf ist, den sie in den drei Tagen auszudulden hat. Und wie meisterhaft realistisch

diese kleinen Selbstgespräche! Zum Beispiel, wenn sie die tödliche Angst beschwichtigt mit Worten und — Dingen. „Ach Unsinn! nur nicht dran denken. Jetzt wird der Muff abgebürstet. Schöne Handschuhe, schöne Handschuhe. Nimm's leicht! nimm's leicht! nimm's leicht! Eins — zwei — drei — vier — fünf — sechs . . ."

Schwieriger war es, im Bau der Fabel das Hergebracht-Theatralische, auf den „Effekt" Abzielende zu vermeiden. Aber so laut das Theatralische noch mitspricht in den Stützen der Gesellschaft, hier nicht mehr. Ein Werk aus einem Gusse nennt der dänische Dichter Jacobsen das Puppenheim. Es ist übertrieben, die Exposition, Noras Gespräch mit der „eigens erst eingetroffenen" Freundin zu tadeln oder an dem „unwahrscheinlichen Zufall" herum zu mäkeln, daß Krogstad am Weihnachtsfest verreise. Die größten Dramatiker nützen den im Leben so häufigen Zufall, wo er wertlose Mühe erspart und rascher vorwärts hilft. Auf die innere Begründung der vorgestellten Seelenkämpfe kommt es an, darin besteht die Technik des Dramas; verstandesmäßige Verkettung der äußern Umstände dürfte wohl bezeichnet werden als — Mechanik des Dramas. Übrigens ist äußerlich jedem billigen Verlangen genügt und die Handlung so kunstvoll in Raum und Zeit zusammengedrängt, daß sich Bühnenwirkung und dichterischer Wert in seltenem Gleichmaß entsprechen.

Es gibt nur zwei berechtigte, vernünftige Arten, ein Kunstwerk zu beurteilen: 1. ob „der Geist des Lebens in ihm weht" — vivida vis ingenii, denn Lebendiges allein überdauert; 2. wie weit der Künstler, notwendig abhängig von seiner Zeit, dennoch, trotz solcher notwendigen Abhängigkeit, das damals Geltende, die damalige Kunstform übertroffen hat und erweitert. Alles sonst ist Gerede, oder wenn man den terminus technicus vorzieht — Kritik.

4

Und Ibsen kein Tendenzdichter? Der doch „erwecken" wollte, der beim erwähnten Feste des norwegischen Vereins für die Sache der Frau feierlich kund tat: „Immer habe ich es mir zur Auf-

gabe gestellt, das Land zu fördern und das Volk auf eine höhere Stufe zu heben" —?

Ebenso feierlich vernehmen wir in derselben Rede kurz vorher: „Meine Aufgabe ist die Menschenschilderung gewesen." Zwei Aufgaben! Oder, für ihn, dennoch nur eine?

Das 18. Jahrhundert*) verlangte von der Schaubühne, daß sie eine „moralische Anstalt" sei. Dagegen wandte sich Goethe im Namen gesamter Kunst mit dem Ausspruch, ein Kunstwerk könne und werde zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heiße ihm sein Handwerk verderben. Die Kunstlehre des 19. Jahrhunderts pflichtete dem nicht nur bei, sie betonte, je mehr sie sich von den älteren Anschauungen entfernte, um so eifriger die Gegenforderung, der Schaffende dürfe nie eine andere als eine rein künstlerische Absicht zu verwirklichen suchen, er müsse sich jeder „Tendenz" entschlagen.

Dieser unduldsamen Gesetzgebung widerspricht nunmehr, neben manchem Meister der Vergangenheit, der nordische Meister des heutigen Dramas: nicht nur mit den Gesellschaftsdramen — schon mit Brand und Peer Gynt und Kaiser und Galiläer. Er zeigt durch die Tat, daß auch die Tendenz eine starke tragende Schwinge sein kann für den Künstler, dessen Seele einzig sittliche, nach Äußerung und Betätigung drängende Ideen erfüllen. Ihm ist — wenn ich Schillerische Worte entlehnen darf — zur schöpferischen Ruhe und dem großen geduldigen Sinn des Bildenden zugleich das Ungestüm des Handelnden verliehen. Sein „göttlicher Bildungstrieb" stürzt sich auf die Gegenwart — er unternimmt es, den formlosen Stoff der moralischen Welt umzubilden mit den nur ihm eigenen künstlerischen Mitteln.

Hierbei hängt alles davon ab, wie viel künstlerische Gestaltungskraft dem edlen Willen zu Gebote steht. Je mehr, desto gewisser entsteht ein Kunstwerk bei oder trotz aller Tendenz; je weniger,

*) Ich wiederhole hier Grundsätzliches aus meiner Einleitung zu Nora in den Meisterwerken der deutschen Bühne, herausgegeben von G. Witkowski, Max Hesses Verlag.

desto gewisser schieben wir — fälschlich — die Schuld eben der Tendenz zu. Dumas unterscheidet sich von Ibsen etwa nicht so sehr in der Art seines Strebens, wohl aber seines Vermögens. Nehmen wir La Princesse George (1871). Wie klar wird da die durchaus männische Gesetzgebung erkannt und aufs Korn genommen! Madame de Périgny: Ces messieurs ont profité de ce que nous les avons laissés faire les lois, ils les ont faites en faveur du masculin. Und Séverine rüstet sich zur Abrechnung ähnlich wie Nora: Je ne suis plus l'esclave de cet homme, je ne suis plus sa victime, je suis son juge. Allein das sind nur ein paar neue Ausfall-Stellungen des Dramatikers, ein paar neue Finten.

Sonst Rapier-Geklirr, Fechterstreiche, Schlußeffekt nach den gewöhnlichen Regeln. Was wäre andres auch zu erzielen mit Rollen statt Personen? Lebenswahr gefaßt wirken bei Dumas nur Nebenpersonen, hier Madame de Périgny — vielleicht überhaupt seine wahrste dramatis persona — und in einer Gesprächsszene die Baronin, Valentine und Berthe. L'action est en dedans et les théories sont en dehors, gibt er von einem seiner Stücke zu. Es gilt von allen.

So wäre denn nie zu fragen: weist das Drama eine „Tendenz" auf, nein: ist der Gedanke, das Wort — Fleisch geworden?

Bis zum letzten Teil der letzten Szene, bis zur Abrechnung Noras mit dem Gatten erschien und erscheint Lesern und Zuschauern und Kunstrichtern alles nicht nur wahrscheinlich, sondern von zwingender Notwendigkeit. Nun denn: dieser Schluß, den der stets kühner werdende Feind philisterhafter Zugeständnisse wagte, den wir — eben erst durch Ibsens Kühnheit erzogen — längst nicht mehr als zu kühn empfinden, entspricht dieser Schluß dem Charakter der Heldin, ist er künstlerisch berechtigt?

Mathematisch beweisen läßt sich die Folgerichtigkeit nicht; aus unerforschlichen Tiefen der Schöpferkraft geboren, muß die Gestalt ihre Wirklichkeit sozusagen aufdrängen wie ein Lebendes, das so ist, weil es ist. Man denke nur an die ungezählten Aus-

legungen des Hamletcharakters — die ihn uns nicht lebendig machten, wenn er nicht lebendig wäre.

Aber das Für und Wider der Wahrscheinlichkeit zu erörtern, hat hier dennoch Grund und Zweck, schon um festzustellen, weshalb wir vor der Bühne leichter unsere volle Zustimmung geben, besonders wenn eine geniale Noradarstellerin den Dichter unterstützt, und diese Zustimmung beim prüfenden Nachlesen etwa doch gegen uns selbst verteidigen müssen.

Was den Leser mehr als den Hörer befremden mag an Noras „ernstem Gespräch" mit Helmer, dem ersten in achtjähriger Ehe, ist die Klarheit ihrer Einsicht und ihres Wollens Bestimmtheit. Unmittelbar nach dem erschütternden Zusammenbruch von Glück und Vertrauen so große Ruhe und Reife? Zwar tüchtige Naturen erheben sich mit eins just unter dem stärksten Drucke der Not. Und in Nora hat eine solche geschlummert, nein sich schon bewährt in der heimlichen energischen Rettungstat. Auch wird ihr so jähe Erkenntnis weniger durch Einsehen als durch Einfühlen. „Ich habe noch nie so klar und bestimmt empfunden wie diese Nacht." Und ihr klares Empfinden ist vorbereitet. Sie hat wohl acht Jahre so hingelebt und getändelt, aber nicht mit voller Befriedigung wie die Oberflächlichen; sie hat acht Jahre „geduldig gewartet" — auf das Wunderbare, ohne zu wissen, worin es bestehen würde. Jetzt — kann sie mit Händen greifen, worin es hätte bestehen sollen; eben weil es ausbleibt.

Unsere Teilnahme würde versagen, wäre all dies nicht doch im Grunde richtig vom Dichter gegeben. Was trotzdem stört: sehr rasch, zu rasch wird Noras Empfinden in Erkenntnis umgesetzt, und zu sehr im Ton und Stil eines Sachwalters wird diese Erkenntnis dann von ihr vorgetragen.

Zu rasch! Ginge sie im ersten dumpfen Drange von Helmer zu ihrer Freundin, so daß sie im Gespräch mit Frau Linde zu der Klarheit im einzelnen die Klarheit im allgemeinen hätte gewinnen können, fände also die Abrechnung zwischen den Gatten nur ein, zwei Tage später statt — das schon genügte dem Wahrscheinlich-

keitsbedürfnis, obgleich im Leben ein noch längeres Überlegen und Suchen und Schwanken anzunehmen wäre. Der Dichter hat aber niemals die Zeit und den Raum des umständlichen Lebens, er muß, der dramatischen Wirkung zuliebe, des öfteren kurz entschlossen einen längeren Erkenntnisverlauf zusammendrängen — in Augenblicke. So Shakespeare in den Monologen des Macbeth, nach Otto Ludwigs feiner Beobachtung: der von Zweifeln Gequälte erweist sich in den Selbstgesprächen viel hellsichtiger für seinen Zustand, als er je in Wirklichkeit sein könnte.

Zu sachwalterisch! Ibsen formt die Abrechnung zu rund, lenkt sie zu bündig, schaltet zu vollständig die Gefühlshemmungen für Noras Entschluß aus — eben als Fürsprech des Menschen in der Frau, als Verteidiger der Gattin ohne Rücksicht auf die Mutter. Durch die hier künstlerisch gegebene Gelegenheit läßt er sich verleiten, auch seinerseits mit dem Manne abzurechnen, öffentlich, deutlich, endgültig. Dieses prägt der Katastrophe den Stempel der Tendenz auf.

Mag sein, daß der Dichter hier psychologisch Recht hat gegen unsere herkömmliche Forderung und Erwartung; daß in einer tapfern, so jäh, so hart auf sich selbst zurückgeworfenen Natur auch in Wirklichkeit das „Ich muß, ich muß" ihres beleidigten Menschentums im ersten Augenblick selbst die Stimme des Blutes übertönen würde, daß ihr Gefühl für die Kinder erst nach vollzogener Entscheidung und Entfernung mit der Sehnsucht wieder erwachen würde. Aber hätte er nicht immerhin das Wiedererwachen des Gefühls, ähnlich dem Erwachen der Erkenntnis, ein wenig beschleunigen und noch in der Schlußszene mindestens andeuten können?

Freilich, es ist leichter, so zu fragen als das Wie anzugeben. Die „befriedigende" Änderung des Schlusses für die Bühne — Nora bleibt um der Kinder willen — zu der sich Ibsen vorübergehend hat bequemen müssen, lehnen wir heute unbedingt ab.

Und der Dichter stützt seine Auffassung der Heldin und ihres Verhaltens in sehr feiner Art. Sie selbst ist mutterlos erwachsen, und so fehlt ihr das lebhafte Bewußtsein, ihren Kindern mit der Obhut und Pflege einer Mutter das Kostbarste zu rauben.

zumal sie im Augenblick arm und bloß vor sich selbst dasteht, ganz ungeeignet, zu geben, andere zu erziehen; vielmehr gezwungen, erst selbst zu erwerben und bei sich zu beginnen.

Genug des Für und Wider! Die Entscheidung ruht doch im Empfinden jedes einzelnen, und hängt, so ästhetisch man sich gebare, bei jedem noch mit ab von seiner Stellung zu Ibsens Moral. Ibsen ist Moralist des 19. oder schon des 20. Jahrhunderts, Vertreter und reinster Typus einer Moral, die der herkömmlichen, noch immer — wenn auch nicht ungemischt — weiter gültigen Aufklärungsmoral des 18. Jahrhunderts gerade zuwiderläuft.

Stellen wir ihm den reinsten Typus dieser Moral entgegen — Gellert! Daß beide die Ehe zum Prüfstein ihres Pflichtbegriffes gewählt haben, macht die Vergleichung besonders lehrreich. Gellert kennt nur eine äußere Form der Pflicht, eine Pflichtformel, unter die er, starr und unerbittlich, jede echte Regung der Seele, jedes selbständig sittliche Empfinden edler Naturen zu sklavischem Gehorsam beugt. Ibsen hat auf ethischem Gebiete die innere Form nachgewiesen, wie Goethe auf ästhetischem.

Auch hier kann man sagen, sie bleibt ein Geheimnis den meisten. So konnte es geschehen, daß einst Gellert hochgepriesen wurde für seinen Roman: Das Leben der schwedischen Gräfin v. G**, der eine Verherrlichung werden sollte der unverbrüchlichen, unter allen Umständen zu wahrenden Heiligkeit der Ehe, und doch durch den äußerlichen Pflichtbegriff in fast anwidernd komischer Weise ins reine Gegenteil ist verkehrt worden. Schon zur Zeit der Jungdeutschen wirkte er wie ein Erzeugnis ihrer Literatur, wie eine Empfehlung der Emanzipation des Fleisches. So konnte es dann in unsern Tagen geschehen, daß Henrik Ibsen vielstimmig geschmäht und gelästert wurde für seine Gesellschaftsdramen, in denen er die äußern, mit den Jahrhunderten veraltenden Formen der Pflicht zerschlägt, um der einzigen ewigen innern an den Tag zu verhelfen: Sei treu gegen dich selbst!

III

Gespenster

1

Ihr seid häßlich? Nun wohlan, so nehmt das Erhabene um Euch, den Mantel des Häßlichen!" Also sprach Zarathustra — also sprach zu den erschreckenden, abstoßenden, quälenden Gespenstern, die er beschwören mußte, der Dichter der Gesellschaftsdramen.

Bedürfte er trotzdem noch, heute noch eines Anwalts gegen die Ewig-Ästhetischen, so wäre das der selbst einst verworfene, nun aber zum Klassiker, zum wirklichen Klassiker erhobene Hebbel. Der würde Ibsen zu den Seltenen zählen, die da, von Zeit zu Zeit, erkennen, daß das menschliche Bewußtsein sich erweitern, daß es wieder einen Ring zersprengen will; würde ihn erkennen als einen Förderer des „welthistorischen Prozesses in unsern Tagen", den die Philosophie von Kant und eigentlich von Spinoza an zersetzend und auflösend vorbereitet habe und den die dramatische Kunst nun solle beenden helfen. Alles, was er des näheren im Vorwort zur Maria Magdalena darlegt — Satz für Satz könnte es, Ibsen zu schirmen, gerade hier eingefügt werden. Denn in der Tat, um nur das Hauptsächlichste — und möglichst wortgetreu — herauszuheben: die Übergangszustände, in die der junge Goethe gewaltsam hineingezogen wurde und von denen er sich, da er die Differenzen nicht aufzulösen wußte, später mit Entschiedenheit, ja mit Widerwillen und Ekel abwendete, sie waren damit nicht beseitigt, sie dauern fort bis auf den gegenwärtigen Tag, und sie haben sich gesteigert und alle Schwankungen und Spaltungen in unserem öffentlichen wie in unserem Privatleben sind auf sie zurückzuführen. Auch sind sie keineswegs so unnatürlich, oder auch nur so gefährlich, wie man sie gerne machen möchte; *denn* (es ist Hebbel, der unterstreicht) *der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für*

die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußern Haken, an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, vertauschen sollen gegen den innern Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen.

Abermals soll die dramatische Kunst in gewaltigen Bildern zeigen, wie die durch die letzte, große, Geschichtsbewegung entfesselten Elemente, durcheinander flutend und sich gegenseitig bekämpfend, die neue Form der Menschheit erzeugen, in welcher alles wieder an seine Stelle treten, in welcher das Weib dem Manne wieder gegenüberstehen wird, wie dieser der Gesellschaft, wie die Gesellschaft der Idee. Da muß sich denn freilich der Dramatiker auf Bedenkliches und Bedenklichstes einlassen, da ein Erdbeben sich nicht anders darstellen läßt als durch das Zusammenstürzen der Kirchen und Häuser, und die ungebändigt hereindringenden Fluten des Meeres. Ich sage es Euch, Ihr, die Ihr Euch dramatische Dichter nennt — so fährt der Sachwalter nach mancher Verhöhnung der unmündigen Kritik leidenschaftlicher fort, und es ist, als ob er seinem nächsten Nachfolger Ibsen unmittelbar mahnend ins Auge blickte, — ich sage Euch, nur wo ein Problem vorliegt, hat Eure Kunst etwas zu schaffen. Wo Euch aber ein solches aufgeht, da ergreift es und kümmert Euch nicht darum, daß der ästhetische Pöbel in der Krankheit selbst die Gesundheit aufgezeigt haben will, da Ihr doch nur den Übergang zur Gesundheit aufzeigen und das Fieber allerdings nicht heilen könnt, ohne Euch mit dem Fieber einzulassen.

Im Vorwort zu einem bürgerlichen Trauerspiel spricht Hebbel das aus. Und er will nicht etwa der dramatischen Gestaltung des gegenwärtigen Lebens einen besondern, geschweige einen geringern Wirkungskreis zuweisen, sondern deutet ohne weiteres auf Äschylus, Sophokles, Euripides und Aristophanes hin, die in einer ähnlichen Krisis und nicht von ungefähr so kurz nacheinander hervorgetreten

seien, eben um sich heilend mit dem Fieber zu befassen. — Mit Recht; die heutige Wissenschaft bezeugt, daß sie sich als die berufenen Lehrer ihres Volkes fühlten.

Ob nun diese Worte Hebbels auch Ibsen ermutigt haben, wissen wir nicht. Wohl aber, wissen wir, las er schon als beginnender Theaterdichter Hermann Hettners treffliches Büchlein vom modernen Drama und fand hier sein Werk vorgekündet, fand das bürgerliche Drama allen höchsten Kunstgattungen vollkommen für ebenbürtig erklärt, wenn es den sittlichen Kreis der Familie mit Wahrheit behandle und mit Notwendigkeit. „In den Kämpfen unserer Charakterentwicklung, in den Geheimnissen des in seinen innersten Grundlagen tief erschütterten Familienlebens, in dem vulkanisch unterhöhlten Boden unserer sozialen Zustände liegen jetzt gerade die tiefsten Tiefen des sittlichen Geistes. Wo aber tief sittliche Kämpfe sind, da ist auch das große, gigantische Schicksal, und wo ein großes, das heißt innerlich notwendiges Schicksal ist, da ist auch reine Tragik."

Ein innerlich notwendiges Schicksal offenbart das „Familiendrama" Gespenster, gleich der Nora auf italienischem Boden geschrieben im Sommer 1881.

2

Innig und dauernd war des Dichters Liebe zu Rom: beim Nahen des Herbstes zog es ihn öfter dahin. So überwinterte er 1878 auf 1879, verschlossen vor der Welt, auch der zahlreich in Rom anwesenden skandinavischen, in der ewigen Stadt und genoß wieder einmal im zeitigen Frühling unter blühenden Mandel- und Kirschenbäumen den prächtigen Fernblick nach den schneebedeckten Abhängen der Apennin- und Sabinerkette. Den Plan, Sigurd allein nach Deutschland zu senden, damit er seine Studien fortsetze, gab er gleichwohl schon vor Vollendung des Puppenheims auf, und die Familie kehrte Anfang Oktober 1879 zurück nach München. Er hatte in Italien doch „zu sehr außerhalb der Zeitbewegung" gestanden, und es war ihm „in mancher Hinsicht wünschenswert,

wieder mehr in das germanische, literarische Leben hinein zu kommen".

Gerade München aber bot so viele Vorteile, dort fühlte er sich „wie in seinem eigenen geistigen Zuhause. Mit Finderspürsinn und Käuferglück hatte er nicht weniger als zwanzig alte, zum Teil ziemlich große Gemälde gesammelt — darunter ausgezeichnete und seltene Sachen — genug, drei geräumige Zimmer mit dieser Art ihm so teuren Schmuckes füllen zu können. Mochten die Möbel nur gemietet sein, immerhin, seine Bilder bekleideten die Wände mit dem Abglanz des Südens und schufen ihm ein Künstlerheim.

Doch die Sehnsucht und die lockende Nähe Italiens ließen ihn noch nicht seßhaft werden. Nachdem er einen Teil des Sommers in Berchtesgaden zusammen mit Jonas Lie verlebt hatte, ging er im November 1880 wieder nach Rom. Diesmal, berichtet ein Brief, zählt der skandinavische Kreis eine Menge liebenswürdiger Menschen und Familien, die sich alle mehr oder minder enge aneinander schließen. Und so verbringen wir heuer hier einen sehr angenehmen und geselligen Winter.

Da wurde der Zufriedene denn aufs neue Römer und blieb es vier Jahre lang; nur verlegte er während dieser Zeit seine Villeggiatura dreimal nach Gossensaß in Tirol. Aber den Sommer 1881 verbrachte er in Sorrent und dort bewährte sich ihm noch einmal die Erfahrung, daß er den düsteren Norden am besten zu schildern vermöge im sonnigen Süden: dort entstanden die drei Akte „Gespenster".

An vielen Stellen des Buches fühlen wir des Gegensatzes bestimmende, ja mitgestaltende Kraft. Im Angesicht des leuchtenden Himmels und des beglänzten Meeres erinnert sich der Dichter, gleich seinem Oswald, nicht mehr, in der Heimat je Sonnenschein gesehen zu haben. Nur unaufhörlich Regenwetter, wochenlang, ganze Monate lang. Wo Licht ist und Sonnenschein und sonnige Luft und heiter strahlende Menschengesichter — hier draußen in der Fremde: da ist Lebensfreude, da wird es schon als helle Glückseligkeit empfunden, nur auf der Welt zu sein. Dort oben — ein

Jammertal; und lebte man dort dasselbe Leben, das schöne herrliche Leben der Freiheit, so wäre es doch nicht dasselbe mehr — es artete aus in Häßlichkeit.

Der Gegensatz wirkt steigernd nach beiden Seiten: das Dunkle wird dunkler neben dem Hellen, und das Helle wird zu eitel Glanz, blendend und verblendend. Als später der jugendliche Gerhart Hauptmann nach dem Süden kam, vergällten ihm an lieblichster Stätte Elend, Armut und Laster „der Schönheit holden Gruß". Henrik Ibsen sieht hier nichts Störendes, nichts Peinigendes; seine Augen schließen sich beseligt vor dem so lange, so schmerzlich entbehrten Licht. Dem Norden entflohen, ist er selbst frei und froh geworden. Er empfing, was er zuhause sehnlich vermißte, und gewann blindlings die persönliche, wie ein Ideal festgehaltene Überzeugung, daß allüberall „da draußen" Freiheit walten müsse und schöne Lebensfreude.

Sogar Paris wird zum Losungswort und zum Feldgeschrei im Kampfe, den es nun gilt gegen das heimische Muckertum. Auch er hatte da unten — gleich dem „ultramontanen" Goethe — einen wahrhaft Julianischen Haß in sich gesogen: „So lange eine Bevölkerung es noch für wichtiger hält, Bethäuser zu bauen als Theater — so lange sie noch lieber die Zulumission unterstützt als das Museum der Künste . . .! Was uns vor allen Dingen not tut, das ist rücksichtslose Zertrümmerung und gründliche Ausrottung dieses ganzen finsteren mittelalterlichen Mönchtums, das die Anschauung einengt und die Köpfe verdummt." (Dez. 1879.)

Wütendes Gezeter, „verdrehende Salbaderei" hatten sich, wie einst über die Komödie der Liebe, so von Peer Gynt an über jedes seiner Werke in der heimatlichen Presse vernehmbar gemacht, vom Puppenheim an auch in der des Auslandes. Es wäre nicht ohne kulturgeschichtlichen Wert, die tausend Vorwürfe und Einwürfe zu sammeln, die dem angeblichen Zertrümmerer der Ehe in den verschiedenen europäischen Ländern entgegengeschleudert wurden. Denn die Sammlung, in der alle Grade der Grobheit bis zur niederträchtigen Beschimpfung verzeichnet wären, würde be-

weisen, daß nicht bloß im Norden die Konservativen, bewußt oder unbewußt, nichts zu konservieren haben als eben dogmatische Sätze — Bodensätze des Mittelalters. Daher auch die europäische Gemeingültigkeit und siegreiche Weltwirksamkeit der Gesellschaftsdramen.

„Zuerst und vor allem andern bist du Gattin und Mutter," läßt Ibsen seinen Helmer der fahnenflüchtigen Nora entgegenhalten. Ein interkonfessionelles Dogma, auf den männlichen Egoismus fester gegründet denn auf Fels. Mit diesem Dogma war Helmer der Anwalt seines Geschlechtes geworden und der Chorführer der Kritik. Man „mußte" — in Berlin! — das Schauspiel „für ein in sittlicher Beziehung sehr bedenkliches" erklären. Ja, es war geradezu unsittlich — in Berlin! — daß die Heldin „das Schlachtfeld verläßt, nachdem sie den stärkeren Gegner zu Boden geworfen hat, daß der Unsinn siegt und die Vernunft untergeht". Das war die öffentliche Meinung damals und ist heute noch die geheime — ich glaube der Mehrzahl.

Deshalb, wenn ein neuer Ketzer und Bilderstürmer auf den Plan tritt, jedesmal dasselbe Geschrei. Frenssen wagt es, von der Jungfauennot zu sprechen und einer schönen germanischen Sinnlichkeit das Wort zu reden, wie vor ihm Heinrich von Kleist. Da greifen ihn nicht bloß Pastoren an und rufen: Unsittlichkeit! — ihnen verbünden sich, nach politischem Muster, Vertreter der äußersten literarischen Linken und rufen: Clauren! Man kann eben nicht nur beschränkten Geistes sein, auch beschränkten Gefühles, und es ist nun einmal Glaubenssatz des echten, rechten Mannes, daß die reine Jungfrau nicht weiß, daß sie schön ist, noch daß sie einen Körper hat. Über die bisher wenig bemerkte Abhängigkeit der landläufigen Ästhetik, wenn sie gleich noch so modern tut, von sehr alten, sehr abgestandenen Sittlichkeits- und — Sinnlichkeitsidealen wäre ein klärendes, ein ergötzliches Kapitel zu schreiben.

Der Hauptlehre des Männerevangeliums wurde ein neues Frauencredo entgegengesetzt in Noras Worten: Ich glaube, daß ich zuerst und vor allem andern Mensch bin, ich ebensowohl wie du, — oder vielmehr, daß ich versuchen soll, es zu werden.

Noch war der Verfasser des Puppenheims von dem Ernst dieser Heilsbotschaft so durchdrungen, von der Möglichkeit, sie zu verbreiten, so überzeugt, daß er sich noch nicht gestimmt fühlen konnte, seine Richter zu richten wie dann später in der launiggalligen Art des Volksfeindes, sondern, um zu „erwecken", bei den stärkeren Mitteln der Tragik beharren mußte. Er wollte dartun, was entstehen kann, wenn eine Frau unter keinen Umständen den unwürdigen Mann verlassen darf. Das Ergebnis solcher verlangten Pflichttreue war ja im Puppenheim schon vorweggenommen — in Doktor Ranks Schicksal. Nun galt es, den Fall zu entwickeln, wiederum notwendig einen äußersten Fall.

Freilich, mehr als ungeschickt ist es, die Gespenster nur eine Fortsetzung des Puppenheims zu nennen und triumphierend zu fragen: Seht ihr nun, was entsteht, wenn die Frau um der Kinder willen bleibt! Dergleichen wird dann breit widerlegt und darauf hingewiesen, daß Helmer gesund und mäßig sei, daß Noras Kinder demnach ... So erinnern Rede der Anhänger und Gegenrede der Ankläger im endlosen Ibsenprozeß oft genug an die Auseinandersetzungen der Staatsanwälte und Verteidiger, diese meist recht wenig wählerische Beredsamkeit des Gerichtssaals. Als ob man vorwiegend Geschworene aus ländlichen Bezirken zu überzeugen hätte!

3

Einen so äußersten Fall hat der Dichter gesucht und gefunden, daß man ihn um seiner Seltenheit willen ablehnen wollte. Er sei nicht typisch. Die Seltenheit zunächst dahingestellt und nur die künstlerische Seite ins Auge gefaßt: kann und darf der Dramatiker nicht sogar einen alleräußersten Fall wählen; hat nicht der klassischeste, hat nicht Sophokles einen bis zur Unmöglichkeit einzigen gewählt im König Ödipus? Daß der Held seinen Vater tötet und seine Mutter heiratet — gegen diese Verknüpfung der Ereignisse bedeuten die Taten und Leiden der Macbeth und Othello, der Hamlet und Lear Alltagsfabeln.

Mit dem König Ödipus ist Ibsens Familiendrama von Anfang

an verglichen worden. Nicht so eingehend zwar, daß eine sorgfältige Vergleichung unergiebig wäre. Freilich, Sorgfalt und Gründlichkeit machen ein Buch „rein philologisch", unzeitgemäß, ungenießbar. Unsere Ibsen-„Forschung", mit wenigen Ausnahmen, zieht es vor, ihren Geist schweben zu lassen über ihren — Wassern.

Für Macbeth und Othello, für Hamlet und Lear und weitaus die Mehrzahl der tragischen Helden in der Weltliteratur lautet die Formel: Charakter + Umstände (περιστάσεις) = Schicksal. Und so wäre denn, streng geprüft, jede Tragödie eine Schicksalstragödie, sofern wenigstens die Umstände nicht unserer Wahl und Willkür unterliegen. Nun kann aber doch das Tragische mehr aus dem Charakter fließen, oder mehr aus den Umständen. Um die Beispiele gerade Ibsens Dramen zu entlehnen: sein Skule, sein Brand, sein Julian tragen wie einen Krankheitskeim den tragischen Keim in sich. Sie müssen wohl, wenn sie überhaupt ins Handeln kommen, sich tragisch entwickeln, seien die Umstände welche immer; denn ihr Wesen verträgt sich nicht mit dem Leben, und diesen Widerstreit brächte schließlich jede Fügung der Begebenheiten zutage, die eine stärker, die andere schwächer. Den also tragisch Gebornen stehen nun jene nicht unbedingt zum Verderben Gezeugten gegenüber, denen die Umstände das Glück bestimmen und die, wenn sie nicht geschoben würden von unsichtbaren, übermächtigen Händen, keineswegs die dunklen Pfade zum Abgrund betreten müßten. Zu ihnen gehört Ödipus, gehört Frau Alving, und solche Fabeln dürften wir dann vornehmlich Schicksalstragödien nennen oder lieber Tragödien des Verhängnisses, weil die Bezeichnung Schicksalstragödie verbraucht ist für eine gewisse Abart mit künstlich gemachtem Schicksal: Braut von Messina, Vierundzwanzigster Februar, Ahnfrau usw.

Es sei aber gleich bemerkt, daß sowohl im Leben wie in der Dichtung großer Meister die beiden Arten des Verhängnisses — durch den Charakter und durch Umstände — selten ganz reinlich geschieden sind. Ja, es gibt Mischfabeln, wie den Hamlet, die es zweifelhaft lassen, ob wir einen tragischen Charakter oder ein tragi-

sches Schicksal vor uns haben. Ich möchte für Hamlets Glück und Leben nicht einstehen, selbst wenn er keinen Vater zu rächen hätte.

Auch die Sage von Ödipus hatten vor Sophokles epische Dichter und der Vater des Dramas Äschylus zu einer Mischfabel gestaltet; sie „hatten auch in diese Geschichte" — um hier und wiederholt im folgenden mit Wilamowitz zu sprechen — „das Gleichgewicht zwischen Schuld und Strafe hineingebracht, das ihr religiöses Empfinden forderte." Ebenso hat bis in die neueste Zeit religiös gebundenes Denken — oder, als letzte Nachwirkung eines solchen, die allgemein gültige, theologisch und juristisch bestimmte Auffassungsweise — den Ödipus des Sophokles unter ihre dramatischen Schulbeispiele von ordnungsgemäß bestrafter Sündenschuld einreihen wollen. Und zwar wird die Sündenschuld erspäht in seinem männlichen, tüchtigen, natürlich-selbstzufriedenen Wesen — seiner Überhebung; oder gar in der aufwallenden Heftigkeit seines Blutes, die sich keinen Schlag versetzen läßt, ohne zur Wehr zu greifen. Derartiges abzutun, müßte man weiter ausholen und das der Inquisition würdige Verfahren preisgeben, mit dem moralische Pedanten selbst einer Luise Millerin, einer Desdemona die Tod verdienende Schuld glücklich angedeutet haben.

Hier nur das Nötigste von dem sophokleischen Helden. Er, der als Retter Thebens das Ruhmwürdige getan, und dann als Landesherr stets das Rechte —: daß er sich seines guten Glückes freut und rühmt und mit begründetem Stolze in seiner Hoheit ruht, rechnet ihm Sophokles nicht für besondere persönliche Hybris an und läßt ihn auch im Verlauf der Handlung sich vor Schuld bewahren, läßt ihn strenge Selbstbeherrschung üben gegenüber Teiresias und Kreon, die er als Hochverräter betrachten muß und behandeln dürfte.

Noch weniger kann es nach griechischer Auffassung sein Gewissen beschweren, daß er am Kreuzweg einen alten Mann und dessen Begleiter erschlagen hat. „Er war der Angegriffene gewesen, und eine solche Selbsthilfe auf der Landstraße war noch in

den Solonischen Gesetzen ausdrücklich als berechtigter Totschlag bezeichnet worden. Also trifft — nach der bewußten Absicht des Dichters — das entsetzliche Unheil einen moralisch durchaus Unschuldigen."

Das war festzustellen vor der Hauptfrage: trifft auch in Ibsens Drama das entsetzliche Unheil eine moralisch durchaus Unschuldige?

Helene Alving ist ebenfalls kein tragischer Charakter im erwähnten Sinne, d. h. das Tragische ist ihr nicht eingeboren. Sie ist zudem keine leidenschaftliche Natur, in der Gefahren schlummern. Den Pastor Manders liebte sie wohl einst, weil er der reinere, bessere war, — doch mit so wenig Ungestüm des Blutes, daß er sie überreden konnte, zu ihrem Gatten, zu der Pflicht, zurückzukehren, wie vordem Mutter und Tanten sie überredet hatten zu dem ihnen erwünschten Freier. Sie muß folglich nicht etwa in der qualvollen Ehe ein Gelüste des Herzens büßen, nur unberatene, übelberatene Fügsamkeit. Schon weil sie sich später zu einer Frau von männlicher Energie des Charakters entwickelt, zu einer Regentin, darf ihr wiederholtes Nachgeben in jungen Jahren eben nicht zurückgeführt werden auf angeborene Schwäche, vielmehr auf anerzogene, auf jene Hilflosigkeit, in der man junge Mädchen aus guter Familie mit allen quälerischen Mitteln zu erhalten sucht. So manche rettet ihr Temperament, das sich nicht fügt; *sie* hätte nur Einsicht retten können, nur der Verstand, der bei ihr den Willen lenkt. Daß sie zu dem Wüstling von Gatten zurückgekehrt ist, war bloß ein Verstandesfehler. Sie gab der geistlichen Belehrung statt, weil niemand da war, der ihr die nötige weltliche, medizinische geboten hätte. Nur eine Andeutung, welches Erbe den Kindern aus solchen Ehen zuteil werden kann — und sie hätte Alvings Schwelle nicht mehr betreten. Aber dergleichen wollen Pfarrer und Eltern doch aus der Welt schweigen — um Gottes und des Geldes willen. Frau Alvings Los ist wie das eines Dahinsiechenden, dessen Krankheit man zwanzig Jahre später zu heilen versteht. Es ist eine Tragödie der verspäteten Erkenntnis — also notwendig eine Tragödie des Verhängnisses nach Art des Ödipus. Hier wie dort hat der Dichter jede sittliche Schuld mit bewußter Absicht ausgeschaltet.

4

Von einem Schicksal als einer Ursache, einer wirkenden Kraft, ist bei Sophokles nirgend die Rede und konnte keine Rede sein, bestätigt uns Wilamowitz. Ein solches hätten erst die neueren Dramatiker hineingelesen, die nach dem Ödipus ähnliche Fabeln zu erfinden versuchten, oder mit Vorliebe die christlichen Kritiker, um mit dem blinden Schicksal zugleich den blinden Helden zu verdammen, als ob sie im geringsten in der Lage wären, diese Geschichte besser mit der Theodicee in Einklang zu bringen. Der kindlich fromme Sophokles kennt keine Prädestination oder Vorsehung, er kennt und glaubt nur die persönlichen Götter — liebende und hassende, sorgende und verderbende, himmlische und höllische Wesen, die man verehren und fürchten, durch Opfer und Gebete sich gnädig stimmen muß. Und er gab dieselbe Lehre wie sein Chor: Mensch erkenne dich als das was du bist, erkenne deine Ohnmacht vor den Göttern und die Nichtigkeit deines Glückes, das sie so furchtbar zerstören können, lediglich um ihre Allmacht zu beweisen.

Ist diese Erklärung richtig — und sie ist es dem vorurteilsfreien Leser des Dramas — dann wird die von Sophokles beabsichtigte religiös erschütternde Wirkung füglich nur empfangen, wer sich hineinleben kann in den Glauben des Dichters. Soweit folgere ich mit Wilamowitz; nun aber frage ich: wer kann das — er wäre denn ein frommer, alles Antike brünstig umfassender Philologe, oder aber — durch und durch christ-katholischen Geistes? Denn wie Sophokles, der einen neuen Gott in einer Vision geschaut und dessen Verehrung in Athen eingeführt hat; wie Sophokles, der nach seinem Tode selbst als seliger Heros verehrt worden ist: wie er so mancher Gestalt der katholischen Heiligenlegende entspricht, so mutet seine Fassung der Ödipussage katholisch, spanisch, calderonisch an. Damit sei gewiß nicht geleugnet, daß wir beim hingebenden, genießenden Lesen ergriffen werden: eben vermöge der außerordentlichen dichterischen Kraft, eben trotzdem. Weil wir nach Lessings Wort im Augenblick des künstlerischen Genusses glauben müssen, was der Dichter will, mögen wir selbst meinen, was immer.

Nun denn, der fromme Sophokles war ein Tendenzdichter wie Ibsen, er wollte seine Athener „erwecken" — aber nicht wie Ibsen aus dem Schlummer des Stüllstands, aus den dumpf lastenden Träumen von gestern und ehegestern erwecken zu dem freien Glauben eines lichten Heute und lichteren Morgen: nein, im Gegenteil, aus dem Traume der überhandnehmenden Freigeisterei und dem Schlummer des Unglaubens zurückrufen zum wachen, wahren Gottesglauben der Väter. „Die gebildeten Kreise seiner Zeit, mit denen Sophokles lebte, hatten diese Religiosität nicht mehr, mochte der Staat sie auch offiziell anerkennen und die breite Menge des Volkes in ihrer Übung festhalten. Insbesondere der delphische Gott und die Offenbarungen der Zukunft wurden immer stärker angezweifelt, nicht bloß von der Aufklärung, sondern auch von anders gestimmter Religiosität gleich der des Aischylus."

Und Sophokles, wie je und je alle kirchlich Frommen, wähnte das Ansehen der Gottheit gefährdet in dem bedrohten Ansehen der Priester und schuf eine Grundform warnender Legende, die nicht nur bewußt bis in die neuesten Zeiten von den Dichtern ähnlichen Geistes geprägt wird (Runebergs König Fjalar), die noch viel häufiger unbewußt wiederholt und abgewandelt wird in ungezählten geistlichen Ermahnungen und Kalendergeschichten, wobei das tertium comparationis eben ist, daß die Geschäfte Gottes besorgt werden sollen, in Wirklichkeit aber die Geschäfte der Priester besorgt werden. In solchem Sinne blind-reaktionär war, so viel ich sehen kann, kein anderer Dichter der Weltliteratur — man führe nur ja nicht Dante hiegegen an! — keiner ging so mit der geistigen Gebundenheit wider die Aufklärung, mit der Vergangenheit wider die Zukunft. Und in dem Betracht sind der antike und der moderne „Erwecker" Gegenfüßler: jener geradezu ein Verteidiger, dieser ein Bekämpfer — der Gespenster.

Die Vergleichung ist um so berechtigter, als die „Krisis" von damals in religiöser Hinsicht der heutigen nicht ähnlicher sein könnte. Auch heute ist das Kennzeichen der Zeit: staatlich anerkannte und von der Menge noch geübte Kultusformen — innerliche

Abwendung der gebildeten Kreise. Und wiederum: bei anders gerichtetem Geiste und Gemüte hätte Sophokles auch damals als ein griechischer Ibsen von der Szene sprechen können. Denn — „es hat im Altertum nicht an ernsthaften Leuten gefehlt, die geschlossen haben: Wenn Ödipus einen gerechten Totschlag begangen hat, wenn er Kinder gezeugt hat mit einer Frau, die er sich durch eine wackere Tat verdiente, so liegt das uns und ihm entsetzlich Scheinende, daß die Betroffenen seine Eltern waren, nur in der Vorstellung von uns, nicht in der Natur der Dinge. Da sehen wir also, daß diese Vorstellungen konventionelle Vorurteile sind, die wir abzulegen haben. Es sind die Verhältnisse, es ist der Zufall, der es so fügt und ähnlich alle Tage fügen kann: davon muß das sittliche Urteil unabhängig sein und werden."

In der Tat, gerade diese Anschauung der Kyniker vertrat der nordische Schicksalsdramatiker, es war seine Absicht und er hielt es für seine Aufgabe, das sittliche Urteil unabhängig zu machen von herkömmlichen Vorurteilen. Mit besonderer Genugtuung wiederhole ich deshalb, was der bekannte Philologe hinzubemerkt: „Es ist nicht erlaubt, die kynische Beurteilung als ein leeres Paradoxon anzusehen."

Sophokles hat nur seine künstlerische Aufgabe glänzend zu erfüllen, nicht seine fromme Absicht zu erreichen vermocht. Weder Dichter- noch Göttermacht hält Untergehendes empor. Wohl aber ist es dem modernen, als „cynisch" verschrieenen Helfer im welthistorischen Prozeß gelungen, mit dem Drama Gespenster ein fortwirkendes furchtloses Wort einzulegen für unsere Selbsterlösung von überlieferten Gewissensschrecken — oder, ebenfalls etwas cynisch ausgedrückt: ein liberta te a porta inferi.

5

Was der Chor dem Ödipus zuruft: *δείλαιε τοῦ νοῦ τῆς τε συμφορᾶς ἴσον*, das dürfte man auch der Heldin der Gespenster zurufen: „Wie trifft dich doppelt, daß du deine Lage so klar begreifst!"

Die beiden tragischen Fabeln — in ihren wesentlichen Bestandteilen sind sie völlig gleich. Daß Ödipus den Vater erschlagen hat in verzeihlicher Notwehr — ist nur die Vorstufe zum Entsetzlicheren, zur Ehe mit der Mutter. So unüberwindbar entsetzlich, weil fortdauernd in den Folgen. Daß Helene, auch in einer Art verzeihlicher Notwehr gegen das Drängen der Ihrigen, das Liebesleben in ihrem Herzen getötet hat — wie wir wissen, vor Ibsens Richterstuhl eine große Schuld, ein wahrer Mord — ist ebenso nur die Vorstufe zu dem Entsetzlicheren, dieser halben Hingabe an den verseuchten Mann — unüberwindbar entsetzlich, weil fortdauernd in den Folgen. Und beide Male geschieht das Entsetzliche unwissentlich und demnach unwillentlich, beide Male wird die tragische Wirkung hervorgebracht durch die Enthüllung des Geschehenen.

Schiller unterhält sich in einem Briefe mit Goethe über die unermeßlichen Vorteile, die ein Stoff wie der Ödipus dem Dichter verschaffe; daß man die zusammengesetzteste Handlung zum Grunde legen könne, weil sie ja schon geschehen ist und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt; und ferner, daß das Geschehene, seiner Natur nach, viel fürchterlicher sei, eben als ein Unabänderliches. Der Ödipus, schreibt er, ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen. Aber ich fürchte, der Ödipus ist seine eigene Gattung und es gibt keine zweite Spezies davon; am allerwenigsten würde man aus weniger fabelhaften Zeiten ein Gegenstück dazu finden können.

Ibsen hat das Gegenstück gefunden, oder vielmehr die Erfahrung hat es ihm zugebracht. Ein Verhängnis, das kein Orakel verkündet, das wir nicht unglaubhaft zu finden und wegzuspotten vermögen, eben als ein Wirkliches, Greifbares, Unleugbares: das Verhängnis der Vererbung. Und so hatte Ibsen ungesucht die Vorteile, von denen Schiller redet, und so nähert sich sein Drama der vielgepriesenen „Simplizität" der griechischen Bühne.

Noch ein anderes gemahnt an den Sophokleischen Ödipus. Es gibt eine psychologische Gleichung: Jokaste — Helene Alving. Beide zeitlich so weit getrennte Dramatiker haben dem Leben die Beobachtung entnommen, daß sich die Frau, wenn es gilt, Altgeheiligtes zu prüfen, viel unbefangener und kühler erweist als der Mann. „Eben weil sie ein Weib ist," bemerkt Ibsen über Frau Alving, „wird sie, wenn sie einmal angefangen hat, bis an die äußerste Grenze gehen." Jokaste ist, wie Helene Alving, im Stillen das geworden, was die Hüter der Religion aufgeklärt oder gottlos zu schelten pflegen; beide Frauen geben sich erst noch vorsichtig, aber, durch Tatsachen und Worte gereizt, sprechen sie bald — jene, ihrem Temperament gemäß, immer triumphierender und rücksichtsloser, diese immer verstandesklarer und schärfer bestimmt. Beide auch kennen dann keine Scheu mehr vor „Bedenklichem und Bedenklichstem".

Mit sachlicher Gelassenheit spricht Jokaste von der Mutterehe, die so mancher schon im Traum vollzogen habe, spricht Frau Alving von der Geschwisterehe, die sich, ohne daß man es wisse oder beachte, häufig genug finden müsse, dank der christlich-heuchlerisch-heimlichen Polygamie der Familienväter. Und wie Jokaste offenbar bereit wäre, dem Ödipus weiter vermählt zu bleiben, absichtlich unbekümmert um das von ihr durchschaute Geheimnis seiner Herkunft („mit solchen Dingen lebt man am bequemsten, wenn man sie gleich aus dem Sinn sich schlägt"): so wäre Frau Alving bereit, Oswald und Regine in wilder oder gesetzlicher Ehe zu vereinen, absichtlich unbekümmert, daß sie Kinder desselben Vaters sind.

Nur freilich verurteilt Sophokles die Gottlosigkeit der Jokaste in und mit der Katastrophe, während Ibsen Frau Alving zur Heldin erhebt und schon dadurch seine Hingebung zu ihr bekundet, so streng er sich als Künstler jede Meinungsäußerung verbietet und nur die Menschen des Stückes walten und sprechen läßt. Fühlbar ist Jokaste dem Dichter des Ödipus der Typus einer im betrübendsten Sinn emanzipierten — entjochten Weiblichkeit, fühlbar ist Frau Alving dem Dichter der Gespenster ein tröstliches Urbild der er-

wachenden, zur Freiheit sich — und uns — emporhelfenden Frau. Der beste Typus der modernen Frau. Sie nimmt das Abscheuliche in den Mund, ohne daß sie an Würde verliert, an Keuschheit. Wie jene sozial wirkenden Frauen, die heutzutage öffentlich über gewisse Schäden ungescheut sprechen, ohne daß ihre sittenstrenge Weiblichkeit angetastet erschiene. Gegensatz hierzu: die Frau, die Bekenntnisse veröffentlicht in Vers und Prosa, schamlos erotische Beichten.

Eine moderne Jokaste also ist hier in die Lage des Ödipus versetzt worden. Man darf sagen: sie müsse sogar — gleich ihm — die Rätsel lösen einer verderblichen, junge Menschenleben fordernden Sphinx und wisse ja auch schon, *γνώμῃ κυρήσας*, „aus eigenem Sinn", die Antwort zu geben. Jedoch was im alten Stück grausig geheimnisvoll war, der Landplage Name und Art, das wird im neuen, ebenso wie das Verhängnis, aus dem Dunkel in das Licht des Alltags hervorgezogen, wird erkannt und benannt als ein gespenstisches Ungeheuer, das auf Nimmerwiederkehr in den Abgrund stürzen muß, wenn ihm freie Menschen gegenübertreten, stark und furchtlos.

6

Das griechische Werk ist durchschallt und durchschüttert von dem männlich-leidenschaftlichen Temperament des Königs, das gleich anfangs der nicht minder leidenschaftliche Teiresias in Wallung und dauernde Empörung bringt.

Die nordische Tragödie geht einen leisen, vorsichtigen Schritt. Der Verstand regiert und bewegt alles. Kein heftiges Wort wird laut in den Auseinandersetzungen. Frau Alving verhält sich gegen Manders und den Sohn, ja selbst gegen Engstrand stets abwägend, beherrscht, diplomatisch. Den Schmerz drängt die erstarkte Seele in sich zurück; die Wunde blutet nach innen. Ihre vergangenen Leiden und Kämpfe erzählt die Mutter, über seine gegenwärtigen klagt der Sohn in dem gedämpften Tonfall, wie draußen, in der nebelverschleierten Landschaft, der Regen zur Erde fällt.

Alles in der Tragödie, diesem letzten Akt einer Tragödie, ist gedämpft bis auf die Erkenntnis; und die ist übermäßig scharf geworden in der einsam kämpfenden Frau, wie sie so nach und nach in den Unglücksjahren, in der Ehe mit dem Säufer und Wüstling immer hellsichtiger wurde, immer weiter vordrang von Frage zu Frage, von Warum zu Warum. Erst sind ihre Antworten ganz im Persönlichen, Praktischen geblieben, und sie hat niemanden anzuklagen gewußt als sich selbst: ihre eigene Schwäche. Das sind, wir fühlen es, die bittersten Jahre gewesen. Ewig mußte die Frage lauten: Warum hast du dich an ihn verkaufen lassen — warum harrst du bei ihm aus? Dann gewinnt sie Macht über den Mann, den sie mit ihrem eigenen Dienstmädchen überrascht, und nimmt die Zügel in die Hand und wird tatkräftig, eine Neuordnerin, eine Regentin. Auch das ist immerwährender Kampf, aber stärkender Kampf, nicht lähmender, wie der Kampf der Reue. Ja, es läßt sich behaupten, in dieser Hinsicht war die Ehe mit Alving günstiger als eine Rettung durch Manders gewesen wäre. An dem sanften täglichen Streit mit der Beschränktheit des Geistlichen wäre sie nie geworden, die sie ist. Aber siegreich und innerlich unabhängig, als Persönlichkeit hat sie hervorgehen können aus dem harten täglichen Ringen mit dem ruchlosen Mann.

Das Gefühl und Bewußtsein der wachsenden Kräfte wirkt vom Gebiete des Willens hinüber ins Bereich der Vernunft; lenkende Hand lehrt denkenden Geist, auf daß auch er die Herrschaft führen lerne. Wie Frau Alving, die kluge Verwalterin des Grundbesitzes, in den alten Einrichtungen die Hemmnisse des Gedeihens erkannte und abschaffte, begann sie gleicherweise ihren inneren Besitz auf solche Einrichtungen hin zu mustern und umzugestalten. Sie war an sich nicht schwach, dessen hatte sie sich nun den Beweis gegeben. Folglich muß die Schuld nicht an ihrer Natur gelegen haben, nur an ihrer Unfähigkeit, das Rechte zu erkennen. Ihr Blick gewöhnt sich, prüfend in die Runde zu schweifen über die eigene Person und den eigenen Lebenskreis hinaus, und findet die Gesamtheit demselben unheilvollen Zwang und Bann unterworfen.

Etwas Gespensterhaftes ist es, das in uns heutigen Menschen steckt, ja wir alle sind Gespenster. Nicht nur das, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, geht in uns um. Es sind alle erdenklichen alten, toten Ansichten, und allerhand toter alter Glaube usw. Es lebt nicht in uns, trotzdem sitzt es uns im Blute, und wir können es nicht los werden. Gengangere, sagt die Urschrift, revenants sind wir. Das Deutsche hat leider kein besonderes Wort, die wieder umgehenden Toten, die benennbaren Gespenster von namenlosem Spuk zu unterscheiden. Aber gerade dies soll ausgedrückt werden: daß abgestorbene Ideen, einst gewesene, in uns weiter geistern und uns grausam beherrschen unter dem Namen von Pflicht und Ideal, von Gesetz und Ordnung.

Hier berührt sich Ibsen unbewußt mit Max Stirner, der das Wort Gespenster in ganz ähnlichem Sinne verwertet und, wie Frau Alving, als solche Gespenster das Gesetz namhaft macht und die Ordnung und — die Ehe.

Nun, so weit gelangt, weiß auch Frau Alving, daß ihre Feigheit nicht persönlich ist — nur Befangenheit in der allgemeinen Gespensterfurcht, der sogenannten Pietät. Eine Befangenheit, die keinen Einfluß mehr hat auf das Denken „in den vier Wänden", nur daß man eben schweigt und verschweigt um des lieben Friedens willen, des Friedens mit sich und andern, und weil der Bekenntnisdrang fehlt, weil der Saft nicht treibend quillt und steigt in den Bäumen, wenn sie welke Blätter abwerfen. Darin, daß sie ihre ketzerischen Gedanken solange wie möglich für sich behält, ist Frau Alving die wahre Vertreterin unserer, wie jeder solchen Übergangszeit. Darin aber, daß sie im Falle der Not — wenn sie geheimen Verkehr zwischen Oswald und Regine hindern will — schließlich den Mut ihrer Anschauung hat, erhebt sie sich über den Durchschnitt, über uns Hunderttausende höchst ehrenwerter Leisedenker. Seien wir denn wenigstens so mutig anzuerkennen, daß just diese anstößigste Stelle des Dramas, die ausgesprochene Billigung der Geschwisterehe, ein Meisterzug des Dramatikers ist. Er muß uns seine Heldin einmal als rücksichtslose Befolgerin ihres

Wortes zeigen, als Weib, das bis an die äußerste Grenze geht. Sonst wäre sie bloß wortkühn. Ebenso wie Schiller die Jungfrau von Orleans — trotz Platens albernem Vers — einmal als Weib von Fleisch und Blut erweisen muß. Sonst wäre sie bloß Heilige, oder gar Hysterische.

Und gerade der Zug, daß Frau Alving bis zu dem gelangt, was sich schon aus rein natürlichen Gründen verbietet, sollte ruhig Denkenden begreiflich machen, daß sie eben nicht Sprachrohr des Dichters ist, sondern ein Stück Wirklichkeit, eine lebenstreu wahrgenommene Gestalt, durch Charakter und Umstände notwendig so bestimmt, mit eigenen Denkergebnissen und eigenen Verirrungen. Der Dichter kennt doch gewiß, ebensowohl wie den Fluch der Vererbung, die Folgen der Verwandtenehe. Nicht eine einzige Ansicht steht in dem ganzen Buche, versichert er mit vollkommenem Recht, nicht eine einzige Äußerung, die dem Verfasser zuzuschreiben wäre. „Man hat gesagt, das Buch verkünde den Nihilismus. Keineswegs. Es gibt sich nicht damit ab, überhaupt etwas zu verkünden. Es weist nur darauf hin, daß der Nihilismus unter der Oberfläche gärt, bei uns wie anderwärts."

Und so läge denn in Ibsens Gespenstern überhaupt keine Tendenz? Nun, selbst die Gefahr beschwörend, von jedem Manders mit Triumph mißverstanden zu werden: doch, eine sehr greifbare Tendenz. Sie liegt in dem Umstande, daß der Dichter eine Frau zur Heldin gewählt hat, just, damit er sie so bis an die äußerste Grenze könne gehen lassen.

Aber solche Bücher schreibt man nicht, war Paul Heyses Urteil. Nicht, wenn man ein so anders gerichteter Poet, wenn man Paul Heyse ist.

Übrigens war auch dieser Einwand ein sehr alter, ein klassischer. Die Athener haben einst des Euripides allzu — wahre erste Bearbeitung der Phädra abgelehnt mit der Begründung: so etwas, wenn es auch leider in Wirklichkeit geschehe, stelle man eben nicht dar.

Den Athenern zu erwidern wäre — in der Kraftsprache des

jungen Goethe: „Es ist nur, daß man die Hansen bei der Perücke zupft und Sachen sagt, die . . . niemand Wort haben will.“

7

Sich nicht aus eigener Schuld und nicht allein, sich mit vielen, mit Ungezählten in einem engen Maschennetz gefangen wissen, diese Erkenntnis mußte Frau Alving Trost geben und Überlegenheit — und mählig den Mut zu Befreiungsversuchen. Sie erprobte die Maschen als nicht unauflösbar geknüpft; eine nach der andern löste sich unter ihren prüfenden Versuchen. Eigentlich nur noch scheingefangen finden wir sie beim Beginn des Dramas: eine letzte Willensanstrengung und sie ist draußen in der Freiheit. Ja, wenn sie wollte, auch jeder lästigen Verargung und Befehdung der Zurückgebliebenen entronnen. Denn kein Beruf bindet sie an die Scholle wie Brand; sie könnte tun, was ihr Dichter selbst getan hat, dem ewigen Regen entfliehen und der bedrückenden Enge kleiner Verhältnisse, könnte mit ihrem einzigen Schatz und Glück, dem Sohne, südwärts ziehen, wohin es ihn verlangt. Also kein fehlgeschlagenes, ein tapfer gerettetes Leben — dem Anschein nach kein dunkles Los. So wenig wie der immer glücklich gewesene Ödipus braucht sie nun erst sich eines grausamen, unentrinnbaren Geschickes zu versehen.

Dieses Geschick aber ist da in den Folgen der unschuldig begangenen Sünde, in der nicht einmal geahnten Krankheit des Sohnes; es tritt mit dem Heimkehrenden drohend über die Schwelle, wie das des Ödipus mit dem heimkehrenden Kreon; es nähert sich und offenbart sich in drei Enthüllungen mit stetig zunehmender Klarheit.

Von persönlichen Fragen ist Frau Alving im Lauf der Jahre zu allgemeinen Fragen und Erkenntnissen gelangt; nun wird sie mit eins zurückgelenkt von den Gespenstern draußen, überall im Lande, zu den so viel schrecklicheren im eigenen Hause, von allgemeiner Not, die sie gelassen zu teilen gelernt hat, zu persönlichster Qual, die sie wehrlos zu dulden verdammt ist.

Drei Schritte tritt das Verderben auf sie zu — drei zerstörende Erkenntnisse werden ihr, ehe sie den Vollzug des Fluches im Sohne erlebt. Erstens: sie erkennt den Vater im Sohn, den sie ganz sich selbst nachgeraten hoffte, — Szene des erregenden Moments, Schluß des ersten Aktes. Zweitens: sie erfährt die Krankheit des Sohnes und ihren Ursprung — Hauptszene und Höhepunkt des zweiten Aktes. Endlich drittens: sie erkennt aus dem Gebaren und den Worten des Sohnes auch des Vaters Ruchlosigkeit als mißleitete Lebensfreude, als verschuldet von den engen Verhältnissen, als von ihr mitverschuldet durch die engen ihr anerzogenen Pflichtbegriffe — sonach als doppelt entschuldbar.

Erst diese dritte Erkenntnis vollendet die Tragik des Werkes. Jetzt hat Frau Alving auch in der Erinnerung keinerlei persönliche Feinde mehr, keinen Sündenbock, auf den sie von der unerträglichen Last abladen könnte. So fällt nun alles zentnerschwer zurück auf sie als reines Verhängnis. Sie steht vor dem Schicksal, vor einer Wand und Mauer, so ehern, wie sie vor dem Ödipus des Sophokles emporragt. Und nicht ihr, nur dem Zuschauer gereicht es zum Trost: ein kommendes Geschlecht, von hier empfangenen Ansichten geleitet, wird die Mauer untergraben und zum Sturze bringen können.

Daß der Brand des Asyls wirkungsvoll den zweiten Aufzug abschließt, hat zu der falschen Annahme geführt, er bilde eine Stufe der Handlung. Und der falschen Annahme folgt zu häufig der unbegründete Vorwurf, als sei hier nur mit Hilfe des Zufalls ein Fortschritt erreicht worden. Indes, diese Feuersbrunst, ein Zufall, der alltäglich begegnen kann, ist so verwertet wie Sophokles und Shakespeare solche Zufälle — und nicht immer so wahrscheinliche, naheliegende! — verwertet haben: nicht als Glied in der Kette der Hauptereignisse, nur nebenher als Hilfsmittel, zu Raum- und Zeit- und Kraftersparnis. So dient hier der Brand ebenfalls zu mehreren Zwecken, doch nur zu nebensächlichen, auch anders zu erreichenden: Oswald muß sich überanstrengen, erregen und erkälten, damit das jähe Hereinbrechen der Katastrophe körperlich vorbereitet werde. Der Pastor muß völlig in Engstrands Hand

geraten, damit die Lohe des nicht versicherten Asyls gleich scharf die heuchlerische Nachgiebigkeit gegen fromme Vorurteile beleuchte wie den Zusammensturz des Lügengebäudes über dem Grabe Alvings. Welche nun von den so geschickt erreichten Absichten dem Dichter diesen nutzbaren Einfall geschenkt hat, ist nicht zu vermuten, denn keineswegs war es notwendig die wichtigste. Aber einmal auf den Brand des Asyls gekommen, mußte ihn ein Meister seiner Kunst, und nicht der primitiv-stilisierenden, der Sophokleischen, just so, dünkt mich, so einfach und so vielfach verwerten.

Ein Meister seiner Kunst, oder wenn wir sie mit einem artbestimmenden Worte kennzeichnen und ehren wollen — der Kunst Lessings. Mich freute, auch Alfred Kerr die Verbindungslinie Ibsen-Lessing ziehen zu sehen, die ich in früheren Vorlesungen gezogen hatte. Nur trenne ich mich von ihm in einem nicht unwesentlichen Punkte. Er sagt, Lessing-Frankreich-Ibsen. Ich betonte und betone: Frankreich-Lessing-Ibsen. Um anzudeuten, daß die „Mathematik des Dramas", „die höchste Kunst der Verknüpfung" in den Werken des Norwegers zwar gewiß auf Frankreich als ihre ursprüngliche Schule zurückweist, daß sie aber bereits in und mit Lessing dieser Schule wieder entwachsen und selbständig, deutsch geworden ist. Ibsen hat schon als Nachfolger — nicht Nachahmer! — auf dem von Lessing betretenen deutschen Pfade, wo unmittelbar vor ihm Hebbel und Otto Ludwig gewandelt waren, an sein Ziel gelangen müssen. Und will man zwischen Lessing und Ibsen noch einmal Frankreich einsetzen, um in den vorher schon festgestellten Grenzen auch neueren Einwirkungen gerecht zu werden, dann sollte man lieber schreiben: Frankreich-Lessing-Frankreich-Ibsen.

8

Schon in Nora ist ein Bild der Frauenart gegeben, die, wenn sie erst anfängt, bis an die äußerste Grenze geht. In diesem Betracht ist Frau Alving eine weniger überraschende, in ihrem Denken und Handeln überzeugender begründete, eine wahrscheinlichere Nora. Zeit und Lebenserfahrung haben sie gereift, und die

maßvolle, gedämpfte Sprechweise nimmt ihren kühnen Worten alles Grelle, auf die Nerven Fallende. Aber mildert nur scheinbar. Der Bohrer, mit Berechnung angesetzt und langsam arbeitend, dringt tiefer, sicherer als der rasch geführte Dolch. In der Tat gehört es zu Ibsens feinsten, bewußten oder unbewußten Überlegungen, daß er in dies Drama, im geraden Gegensatz zu Ödipus, nicht eine leidenschaftlich vorwärts stürmende, sondern eine diplomatisch vorwärts tastende Heldin genommen hat. Nach seinem eigenen Bild und Gleichnis; wie er, der in der Jugend zungenfertig gewesen, mit der Zeit ein Zurückhaltender, prüfend Zuwartender geworden war. Und die Jahre verleihen jedem Worte Frau Alvings Gewicht. Was so gründlich erprobt ist, so lange erwogen —: man kann nicht sagen, laßt sie nur erst älter werden. Ein Musterbeispiel, wie die sittliche Absicht in der künstlerischen, und diese wiederum in vollkommener Lebenstreue aufgehen kann.

Desgleichen Manders, der durch seine Erfahrung nur mehr und mehr eingeengte, eingeschüchterte Theologe als Gegenpart der frei denkenden Frau. Wie hat sie ihn nur je lieben können, fragen die Psychologen unter den Kritikern. Als ob er von je so gewesen wäre, als ob das Kindliche seines Wesens, durch den Gegensatz zu Alving noch gehoben, in jugendlicher Erscheinung nicht anziehend zu denken wäre! Freilich darf Manders nicht ins billig wirksame Zerrbild heruntergespielt werden. Man muß Frau Alvings Regung verstehen können, wenn sie ihm einmal um den Hals fallen möchte. Die Herzensfreude über den „Mitmenschen", den geriebenen Schurken Engstrand, muß uns zuweilen versöhnen mit der Geistesbeschränktheit, die solche weltfremde Herzensfreude möglich macht. Und das kindliche Wesen des Mannes ist in seiner Art so fest in sich bestimmt und gerundet, wie das beinahe männliche der Frau Alving. Seine Keuschheit und Zartheit, die jetzt im Alter wohl etwas drollig wirken, — wenn er zum Beispiel, ohne Erkenntnis, nur nach dem Gefühl, vor der unternehmenden Regine zurückweicht — mag ihn einst gerade der ruhigen, nicht sinnlichen Frau lieb gemacht haben. Schon vor der Ehe, und viel mehr noch nach

den ehelichen Erfahrungen mit einem Alving. Ferner sind doch sein gutes Herz und lauteres Gemüt und die große Hilfsbereitschaft im Dienste eines idealen Berufes nicht zu verkennen.

Man wendet mir ein, all dies werde unschmackhaft und widerlich durch die Beimischung von Pfaffensinn, von Menschenfurcht, von unwillkürlicher Heuchelei bis zur nicht gewollten Unredlichkeit. Ja, gewiß — und just das will der Dramatiker schildern, just die verschiedenen Formen, in die schwache Güte, herzensgute Schwäche ausarten kann, nein muß, wenn ein solcher Charakter immer mehr und mehr in die Ansichten eines solchen Standes und Lebenskreises haltlos und hilflos hinabsinkt. Ibsen schildert, ohne zu übertreiben oder zu unterstreichen, darum für viele mißverständlich, die nicht schauen, selbst erschauen wollen wie im Leben, sondern geführt sein wollen und bedeutet.

Den Pastor Manders, die wichtigste Person nach Frau Alving, auch in den Folgen seiner Schwäche — und der Schwäche seines Standes — herauszustellen, war ein Vertreter der schlauen Heuchler nötig, die sich an die armen Heuchler wider Willen als Blutegel ansaugen. Eine der eigenartigsten und ergötzlichsten Schurkengestalten, der Tischler Engstrand!

Und wiederum hat der Dichter eine Lebensbeobachtung verwertet, die schon in Kaiser und Galiläer eine Stätte fand, — diesmal erschöpfend verwertet. Wie dort der Priester Hekebolios, als er von Julians Abfall erfährt, sich schnell gefaßt dem Kaiser zu Füßen wirft und ihn mit inniger Selbstanklage beschwört, doch vom Christentum zu lassen, das er ihn einst gelehrt, so kommt hier der Trunkenbold und Lügner jedem Verdacht und jeder Entrüstung des Pastors zuvor, indem er ihm das Wort aus dem Munde nimmt, ihn durch innige Selbstanklage sozusagen überpredigt, ihm die Mühe erspart und die Wirkung schon vollendet zeigt.

Reite einem Idealisten auf seinem eigenen Steckenpferd entgegen, und du hast gewonnen. Ein typisches Verfahren. Das Typische liegt zuvörderst im Wie, nicht im Was. Darum können die besondersten Shakespearischen und — Ibsenischen Gestalten

so typisch, so allgemein menschlich berühren, während der Klassizismus, der das Was verallgemeinern will, nur das Leben verbannt.

Vielleicht hat bloß das Bemühen, in so streng umgrenzter Handlung keine nebensächliche Dienerrolle zuzulassen, zu der nicht minder bewunderungswürdigen Erfindung und Verwertung der Regine geführt. Als Oswalds Halbschwester, Frau Alvings Zögling und Dienerin, Engstrands schimpflich erheiratete „Tochter", die sich um die Wette mit ihm den Pastor zum Opfer ausersieht, ist auch sie derart in die Handlung einbezogen, daß diese fünf, also gesonderten, und also in regelmäßigen Schnittpunkten sich berührenden Charaktere geradezu ein dramatisches Pentagramm bilden.

Oswald preist die Lebensfreude. Der wahrheitsliebende Dichter stellt Regina neben ihn als Korrektur dieses Ideals. Sonst mildert stets in seinen Werken ein kleiner phantastischer Zug den Drang nach Erdenlust, ja schmückt ihn zuweilen. Reginens Genußgier kennt nur die nüchterne Berechnung. Es ist eben nicht ein überstarker Geschlechts- und Lebenstrieb, der fordert; es ist ihre gefühlsfreie, gemeine Natur. Nicht Oswalds gewinnende Erscheinung, auch nicht, ehe sie ihn krank weiß, sondern sein Vermögen, seine gesellschaftliche Stellung — schöne Kleider, Schaumwein, große Reisen sind ihr Wunsch und Ziel. Mag sein, daß sie zur Dirne herabsinkt, wenn es nicht anders geht; aber es kann ihr auch gelingen, bei Pastor Manders erfolgreich etwa die Rolle zu spielen, die Rebekka bei Pastor Rosmer, natürlich mit andern Mitteln, den höheren Charakteren dort entsprechend, durchführt.

9

Der schwerkranke Sohn, in dessen Zusammenbruch die Mutter ihre Katastrophe erlebt, setzt immer noch müßige Federn in Bewegung. Ist es ästhetisch berechtigt — ist es wissenschaftlich richtig, lauten die beiden, oft auch seltsam miteinander verquickten Fragen.

Um die ästhetische Berechtigung der Krankheit und des Krankhaften in der Tragödie haben sich die großen Dramatiker der Weltliteratur durchaus nicht gekümmert. Philoktet und der rasende

Ajax, sowie uns allen gegenwärtige Gestalten Shakespeares und Goethes sollten längst als Kronzeugen zur endgültigen Entscheidung des Rechtsstreites genügen. Denn auf Werke gründet sich von Rechts wegen die Ästhetik, nicht auf Meinungen. Jedoch, wir leben in einem „Bildungs"zeitalter, dessen geistige Tribunale, wie das weiland Reichskammergericht, endlos nichtige Akten anhäufen mit endlosem Behagen.

Den vermeintlich ästhetischen Forderungen — das wäre hier wiederum zu beachten — liegen theologisch-teleologische zum Grunde: verlangt wird überall eine sogenannte sittliche Weltordnung — eine Glaubenspolizeiordnung, die nur geregelte Verhältnisse zuläßt, Leiden nur als befriedigende Sühne, als verdiente Strafe für Schuld. Schon in der vorchristlichen Welt macht sich ja eine solche Auffassung bemerkbar. Der christliche Rationalismus ist eben älter als das Christentum. Aber es scheint nicht zu leugnen, daß die großen Dichter, mochten sie im bürgerlichen Leben gläubig mit ihrer Zeit gehen, als Orakelkünder, ex tripode, auch wider Willen Orphisches, Urworte gekündigt haben.

In neuerer Zeit spricht freilich in der ästhetischen Ablehnung des Krankhaften entschieden noch ein anders gearteter Unwille mit. Die Pathologischen im Zuschauerraum erklären sich gegen das Pathologische auf der Szene und gegen alles, was irgend an körperliche Leiden erinnert. Sie sind es, die da immer reden vom Peinlichen, Quälenden, Unerträglichen — dieselben, die auch der Würzburger Psychiater Weygandt in seiner Schrift über die abnormen Charaktere Ibsens zum Schweigen bringen möchte. „Der Genuß eines ernsten Kunstwerks setzt eine gewisse Kraft der Seele voraus und sollte eben von jenen engbrüstigen, überzart besaiteten Menschen, die ein Blutstropfen erschreckt und ein Wort des Affektes beleidigt, deshalb besser vermieden werden." Heinrich von Kleist nahm die Schaubühne allein für Männer in Anspruch. Mit Fug und Recht: für männliche Naturen beiderlei Geschlechts — wenn die zahlreichen Tapferen unter den Frauen sich durch das Beiwort männlich noch geehrt fühlen wollen.

Die zweite Frage: die nach der Richtigkeit der geschilderten krankhaften Vorgänge, nach dem Verhältnis der Dichtung zur Psychiatrik, dürfte zu erledigen sein wie die früher beliebte, jetzt glücklich abgetane Frage nach dem Verhältnis der Dichtung zur Geschichte. D. h. mit drei Worten: Erlaubt ist dem Dichter, was die künstlerische Vortäuschung, die Illusion, nicht stört. Daß dies nicht wie bloße Ausflucht erscheine, berufe ich mich noch einmal auf den Fachmann. Um so lieber, als Weygandt auch in ästhetischer Hinsicht Vernunft redet, und in wissenschaftlicher äußern darf, was wir Laien höchstens zu denken wagen.

„Die Einwände der Irrenärzte muß ich für übertrieben halten; vielleicht spricht da ein bißchen Standeshochmut und Geheimniskrämerei mit, die den Versuch eines Laien, sich über Psychosen zu äußern, verübeln möchten. Wir dürfen nicht vergessen, daß auch die Irrenärzte selbst vor zwanzig bis dreißig Jahren noch weniger über dieses Leiden informiert waren. Weder hatte man die Mannigfaltigkeit der Erscheinungsweisen so gekannt wie heute, noch wußte man, daß die Krankheit ein bis zwei Jahrzehnte lang dauern kann, wie etwa in dem Falle des Philosophen Nietzsche, der 1882 schon krankhafte Äußerungen von sich gab, 1890 schwer erkrankte und erst 1900 an Paralyse starb."

Während A. Forel sich bis zu der Behauptung versteigt, selbst ein Irrenwärter könne den Fall Oswalds als unmöglich erkennen, bezeichnet ihn Weygandt nur als psychiatrisch nicht einwandfrei. Daß erst Mitte der zwanziger Jahre die Paralyse ausbricht, dünkt ihn recht unwahrscheinlich und die Art und Weise des Auftretens der Krankheit nicht die alltägliche. Ganz treffend aber seien die unbestimmten Vorahnungen und die Arbeitsunlust geschildert, wogegen die Schlußszene wieder nichts weniger als typisch sei, wenn Oswald nach durchwachter, stürmischer Nacht und heftiger Unterredung plötzlich zusammensinkt und lallt: „Die Sonne, Mutter, gib mir die Sonne!" Immerhin, mit dem einen Hirnschlag ähnlichen Anfall könne das Leiden wohl ruckartig ausbrechen und vorwärts schreiten und dabei plötzlich hervorrufen:

halbseitige Lähmung, Sprechlähmung und auch Schwächung der Geisteskräfte.

Hat nun der Dichter zwar nicht das gewöhnliche, aber doch kein störend unmögliches Krankheitsbild gegeben, so hat er seinem Zweck genug getan. Zumal die Fachgelehrten sich geradezu widersprechen und ihre Erfahrungen, wie der Fall Nietzsches lehrt, keineswegs abgeschlossen sind. Und nicht zu vergessen, daß dem Dramatiker überall das Recht zustehen muß, langsame Entwicklungen zeitlich zusammenzudrängen. Verständnislosen Einwänden entgegnet Weygandts Schlußfolgerung: „Es kommt schließlich nicht so sehr auf unbedingte Naturtreue an, denn die Mehrheit der Leser und Theaterbesucher ahnt überhaupt nichts von den Zeichenfehlern der psychiatrischen Bilder; auf der Bühne gibt ja in erster Linie die Gesamtwirkung den Ausschlag, während keineswegs jeder einzelne Zug eine sklavische Kopie der Wirklichkeit zu sein braucht, auch nicht im naturalistischen Drama."

Oswald Alving darf eben nicht von einem italienischen joculator wie für ein Parterre von Irrenwärtern gespielt werden. Noch leichter abzuwehren dünkt mich der Tadel, Oswald und Regine seien körperlich ein zu ungleiches Geschwisterpaar. Sie stammen von verschiedenen Müttern. Die eine Mutter Stadtkind und dem Wüstling wider Willen ins Ehebett gezwungen, also bloß nachgebend in ihrem Verhalten. Die andere, etwa aus ländlichem, kernkräftigem Stamme und durch ihre Sinnlichkeit verführt, also begehrend hingegeben. So hat sich wohl, wie das im Leben oft zu beobachten ist, ihre tüchtige Körperlichkeit zugunsten der Tochter behaupten können gegen die untüchtige des siechen Mannes. Auch hier keine unwahrscheinliche Erfindung.

Dem schlichten unbefangenen Empfinden — oder wie ein Gauguin sagen und loben würde — dem „wilden" Zuschauer rechtfertigt sich Oswalds feine, vornehme, im Schrecklichsten noch maßvoll gehaltene Erscheinung von selbst. Um sein tragisches Los recht fühlbar zu machen, verlieh ihm der Dichter die Künstlerschaft.

Ein junger begabter Maler, der da unten im Süden beeifert der Ausbildung seines Talentes lebte, und nun —: „Mutter, ich bin geistig gebrochen, vernichtet, ich darf nie wieder ans Arbeiten denken."

Für den Künstler bedeutet das ja nicht bloß das verfrühte Ende einer befriedigenden Laufbahn, wie für den jungen Offizier, Beamten, Kaufmann; es bedeutet Totsein bei lebendigem Leibe, Vernichtung im Innersten, gleichsam die Zurücknahme der göttlichen Berufung.

Darum Oswalds verzweifelte Reue, solange er glaubt, sein Elend durch ein genießendes, aber keineswegs ausschweifendes Leben selbst verschuldet zu haben. Er ist wohl vom Vater her ein sinnenfroher, doch von der Mutter her ein willensbeherrschter Mensch. Was klar an ihm hervortritt neben Regine, die zur väterlichen Lebensfreude von ihrer leichtfertigen Mutter kein Gegengewicht überkommen hat. Die Szene mit Regine im Speisezimmer zeichnet Oswald so wenig als Lüstling, wie sein beständiges Verlangen nach Alkohol ihn zum Trinker erklärt. Verzweiflung in beiden Fällen, die auf nichts mehr Rücksicht zu nehmen braucht, die sich nur zu betäuben sucht. Verzweiflung, die unser Mitleid erhöht. Und nichts kann stärker ans Herz greifen als die Art, wie sich der Verurteilte das Furchtbare, das ihn erwartet, noch künstlerisch vorstellt; wie er mit schwermütigem Lächeln den Ausdruck Gehirnerweichung schön findet. „Ich muß dabei immer an Vorhänge von kirschrotem Samt denken — an etwas, woran sich's delikat herunter streichen läßt."

Das Gefühl, hier wird ein Wert vernichtet, ist die Seele des tragischen Mitleids, unterscheidet das tragische Mitleid vom gemeinen. Darin gehe ich unbedingt einig mit Theodor Lipps. Dieses Gefühl sichert nicht bloß den Gestalten in der zweiten Reihe, den Desdemonen und Ophelien, und hier dem Sohne der Frau Alving, ihr Recht und ihre Stellung im Drama; dieses Gefühl allein verleiht auch den Helden, wie Ödipus und Frau Alving selbst, den tragischen Königsrang — ja, im tiefsten Grunde

beruht auf ihm überhaupt unser Vergnügen an tragischen Gegenständen.

Der Verstand der Verständigen beruhigt sich zwar, wenn der Dichter nur erst ihm zum Trotz „zeitgemäß" — zu deutsch „aktuell" geworden. Sobald aber die Begeisterung abschwillt, wagt er sich mit seinem „es geht nicht an", „wie ist es denkbar" wieder auf den Plan und legt, vor Überschätzung warnend, altbewährte Maßstäbe an das unbequeme Neue, das immer noch zu neue Neue.

In Paris bewundert man wie in London Bilder, je nachdem sie andern Bildern ähneln. Die Leute, die Bilder lieben, weil diese sich von andern unterscheiden, sind dünn gesäet . . . bemerkt George Moore in seinen Erinnerungen an die Impressionisten. Lesen wir für Paris und London schlechthin überall, für Bilder schlechthin Kunstwerke, dann ist in den paar Worten, den so unauffälligen, das Streben und die Not aller Kunstbetätigung der Vergangenheit, Gegenwart und sicherlich auch der Zukunft zusammengefaßt: das Wesen der echten Kunst und das ewige Los des echten Künstlers — Kunstgeschichte und Künstlergeschichte in einem Satz.

IV

Der Volksfeind

Der Kampf ist gut, frisch, gesund . . .
Der Einsame ist der Stärkste.

Ibsen an Georg Brandes, 1872

„Auf den Sturm, der sich gegen die Gespenster erhoben hat, war ich vorbereitet," lesen wir mit fast denselben Worten in sechs verschiedenen Briefen Ibsens (Januar 1882), und zweimal fügt er hinzu, aber solchen Angriffen, solchen kritischen Gewalttätigkeiten und dem ganzen Wahnsinn, der über das Stück laut wurde, aus dem Wege zu gehen, das wäre Feigheit gewesen. Wiederholt betont er seine vollkommene Seelenruhe und meint, gegen die Komödie der Liebe und Peer Gynt, gegen die Stützen der Gesellschaft und das Puppenheim habe sich ein ebenso wildes Geschrei erhoben und sei wieder verstummt. So werde es auch diesmal geschehen.

Verächtlich, wie Hebbel vom ästhetischen Pöbel, spricht er von den Stagnationsmännern, die ihm nachkläfften gleich einem Rudel Kettenhunde, oder als Wildschützen und Wegelagerer aus dem Hinterhalt Schmutzgeschosse nach ihm schleuderten. Da war sein Schild die stolze Zuversicht: „Mein Buch gehört der Zukunft; jene haben nicht einmal ein Verhältnis zu ihrer eigenen wirklichen lebendigen Gegenwart." Und wie Hebbel setzt er den Verteidigern des Alten einen Wahlspruch entgegen: „In unserer Zeit hat jede neue Dichtung die Aufgabe, Grenzpfähle umzustecken."

Aber ganz nur abweisende Ruhe und selbstsichere Gelassenheit zu bleiben, fällt dem reizbaren Künstlergemüt — glücklicherweise — doch zu schwer. So oder so muß es sich endlich mit seinen Widersachern auseinandersetzen. Besonders, wenn die Art der Angriffe manches zu denken gibt, und also hilft, auch das Verhalten des Dichters zur widerstrebenden Mitwelt zu erheben in den Kreis der Probleme. Dann treibt den Befehdeten nicht der Zorn, kein Quos ego: ihn verlangt es nach einer gütlichen, schon vermöge ihrer

ruhigen Anschaulichkeit versöhnenden Auseinandersetzung in Bild und Gleichnis. Dann entsteht die dramatische Parabel: Hebbels Michelangelo, Richard Wagners Meistersinger, Ibsens Volksfeind und Wildente.

Hebbel und Richard Wagner behandeln den gleichen Fall, die Stellung des Genies zu den Zunftgenossen, die Erfahrung: wer als Meister wird geboren, hat unter Meistern den schwersten Stand. Und sie suchen beide — der eine freilich nur in einer rasch dramatisierten Künstleranekdote, der andere in einer echten Komödie — die befriedigende Lösung und finden sie in ihrer Erkenntnis, in ihrem Gefühl von der Gegebenheit, der Notwendigkeit und Natürlichkeit des feindlichen Verhältnisses zwischen dem höheren Individuum und den geringeren.

Der große, der schöpferische Künstler kämpft und kann nicht Fußbreit weichen, doch er kämpfe ohne Haß! Und nicht nur die eigene Auffassung von ihrem Beruf und ihren Rechten wollen diese geborenen Meister ethisch läutern von menschlich-persönlichen Schlacken, sie wollen auch, namentlich Richard Wagner, den nicht ebenbürtigen Kunstgenossen die Hand bieten, soweit sie Ehrenmänner sind und nur „bequem, daß man auf ihre Art sie nehm'". Der nordische Dichter, in dem weniger der Künstler als der Sittenschilderer angegriffen wurde, mußte wohl seinen Austrag verlegen vom ästhetischen in den sittlich-vaterländischen Bezirk.

Mit einem Arzt, der das Fieber heilen will, und dafür zur Rechenschaft gezogen wird, hat schon Hebbel den Dramatiker verglichen; Ibsen nun führt dieses Gleichnis durch, wählt zu seinem Vertreter und Spruchsprecher einen Arzt, der das Fieber als Wirkung erkennt und die Ursache entdeckt in vergifteten, mit Bakterien erfüllten Abwassern. Und die Sorgfalt, womit die Metapher durchgehalten, der Scharfsinn, womit das Sinnbild zum Zweck überall erfaßt wird, erinnert sehr an Lessings Art, besonders in den polemischen Schriften, Gleichnisse zur Vernichtung des Gegners bis ins kleinste auszunutzen. Nur daß hier, was Verstand und Ironie und noch nicht völlig gedämpfte Entrüstung an Stoff

zureichen, von der künstlerischen Fantasie in vorwiegend übermütig-heiterer Stimmung geformt und von bloßer Bildkraft erhöht ist zu freier selbstwirkender Lebenskraft.

Hebbel meint scherzend von seinem versöhnlichen Werkchen, es sei in himmelblauem Stile gedichtet, und Ibsen versichert während der Arbeit am Volksfeind dem Verleger: es werde diesmal ein friedfertiges Stück, das von Staatsräten und Großhändlern und ihren Damen gelesen werden könne und vor dem die Theater nicht zurückschrecken brauchten. Indes, so durchaus himmelblau und friedfertig sind die beiden Dramen doch nicht angefärbt worden von den beiden nicht so ganz besänftigten Dichtern, die ihren Stellvertretern, ohne sie aus dem Charakter und Rahmen fallen zu lassen, Gelegenheit geben zu tüchtigen, derben, erleichternden Standreden. Ihnen deswegen schon mangelnde Freiheit des Gemütes vorwerfen? Engherzig und allzu kunstrichterlich wäre das, um so mehr als Hebbel und Ibsen, Michelangelo und Doktor Stockmann in der Sache ewig Recht behalten.

Warum verlangt das geringere Individuum Anerkennung der Parität? fragt Hebbel im Tagebuch. Weil natürlich der Korporal gewinnt, was der General verliert. Warum kann das Höhere nicht darauf eingehen? Weil es lügen und heucheln müßte.

Zu allen Zeiten sind die Dichter listenreich gewesen, wenn es galt, ihre Meinung an das Volk zu bringen. Der athenische Ibsen — „kein anderer hat die Auflehnung gegen den Nomos, die Autorität des Herkommens, kühner gelehrt und geübt", sagt Wilamowitz von Euripides — der athenische Ibsen legt in den Troerinnen, um nur ein Beispiel zu nennen, seine Verurteilung der Athletik, des hellenischen Sportes, der Barbarin in den Mund, damit die Empörung solche unliebsamen Äußerungen nicht gleich überschreie.

Es gibt jedoch feinere, mehr innerliche, künstlerisch-psychologische Mittel. In den Gespenstern wird einer Frau die Kritik der Gesellschaft übertragen, weil Frauen immer am weitesten zu gehen pflegen; im Volksfeind nun verzieht der Stift, wie spielend und doch just zum Zweck, die Züge des Selbstporträts ins Komische

— was auch wieder ein an den Verleger gerichtetes Wort nach der Vollendung des Werkes munter schildert und erklärt. „Die Beschäftigung mit dieser Art hat mir Spaß gemacht, und ich empfinde etwas wie eine Sehnsucht und eine Leere jetzt, wo ich fertig bin. Doktor Stockmann und ich kamen so vortrefflich miteinander aus. Wir harmonieren in so mancher Beziehung: aber der Doktor ist ein größerer Wirrkopf als ich und hat überdies verschiedene andere Eigentümlichkeiten, denen man verschiedene Äußerungen aus seinem Munde zugute halten wird, die man am Ende nicht so ganz ruhig hinnähme, wenn ich sie vorgebracht hätte.“

Also käme die Tendenz geradezu der künstlerischen Absicht zu statten, indem sie zwingt, sei es im Tragischen, sei es im Komischen, von der Selbstanalyse zu freiem Gestalten fortzuschreiten? Und den anziehenden Reiz der freien Gestaltung wird für uns noch die Wahrnehmung steigern, wie der Volksfeind Ibsen hier launiggeistvoll seine Züge doch wohl am meisten mit denen des Volksfreundes Björnson zu einem biderben Charakterkopf, einem gescheit-drolligen, ernsthaft-komischen, vereinigt hat.

Eben, da er das Manuskript „vom Hals“ hatte, erhielt er sein eigenes literarisches Porträt, von Georg Brandes mit Freundeshand entworfen. „Sie werden verstehen“, heißt es im Dankbrief, „wie es mich interessiert, ich kann wohl sagen, amüsiert, mir die vielen verstreuten Äußerungen meiner Briefe an Sie in Erinnerung zu rufen, und Sie werden dann auch verstehen, wie höchlich es mich freuen mußte, daß Ihr Porträt von mir gerade jetzt unmittelbar vor dem Erscheinen meiner neuen Arbeit herausgekommen ist.“

Wir können seine Freude an der Vergleichung der beiden Konterfeis, des wissenschaftlichen und des eigenen künstlerischen, teilen und die Anstöße zu dem satirischen Werke mitfühlen, wenn wir uns desgleichen eine Reihe von Briefstellen aus dem Jahre 1882 vergegenwärtigen und so die während des Sturmes nach dem Erscheinen der Gespenster gesammelten „allerhand Studien und Beobachtungen“ verfolgen.

An Georg Brandes 3. Januar:

„Was soll man von den Zuständen der sogenannten liberalen Presse sagen? Diese Führer, die von Freiheit und Freisinn reden und schreiben und sich gleichzeitig zu Sklaven der mutmaßlichen Meinungen ihrer Abonnenten machen! Es bestätigt sich mir mehr und mehr, daß etwas Demoralisierendes in der Beschäftigung mit der Politik und in dem Anschluß an Parteien liegt.

Unter keinen Umständen möchte ich mich je einer Partei anschließen, die die Majorität auf ihrer Seite hat. Björnson sagt, Majorität hat immer recht. Und als praktischer Politiker muß man wohl das sagen. Ich dagegen muß notwendigerweise sagen: Die Minorität hat immer Recht. Ich meine die Minorität, die da voran geht, wo die Mehrheit noch nicht hingelangt ist. Das Recht hat aber, der am innigsten mit der Zukunft im Bunde ist.

Für mich ist die Freiheit die höchste und erste Lebensbedingung. In der Heimat schert man sich nicht viel um die Freiheit, sondern nur um Freiheiten — — ein paar mehr, ein paar weniger, je nach dem Parteistandpunkt.

Bei den ungemein albernen Bestrebungen, unser Volk zu einer demokratischen Gesellschaft zu machen, ist man unversehens schon eine recht hübsche Strecke weit dahin gekommen, uns zu einer Plebejergesellschaft zu machen. Die Vornehmheit der Gesinnung scheint daheim in der Abnahme begriffen zu sein."

Wie Vorstudien zum Volksfeind lesen sich diese — dann zum Teil wörtlich im Stücke wiederkehrenden — Streitgedanken und „Beobachtungen". Und zwischen den Zeilen der Briefe an den Schriftsteller Schandorph und den Literarhistoriker Skavlan scheint bald Dr. Stockmann mit entrüsteter Miene aufzutauchen, bald ein Hofstad und Billing und Aslaksen.

„Aber ist denn wirklich alles nur Verständnislosigkeit? Werden nicht solche Veränderungen und Entstellungen zum guten Teil mit dem vollen Bewußtsein ihrer Grundlosigkeit vorgebracht? Ich kann es mir fast nicht anders denken. —

Ich trage selbst die Verantwortung für das, was ich schreibe,

ich und kein anderer. Ich kann unmöglich irgend eine Partei genieren; denn ich gehöre keiner an. Ich will, ein einsamer Franctireur, draußen Vorposten stehen und auf eigene Hand operieren" (ein Gleichnis, das sich noch zweimal in Briefen und dann zweimal im Stück wiederfindet). —

„Soll denn das Werk der Befreiung bei uns nur auf dem Felde der Politik erlaubt sein? Sind es denn nicht vor allen Dingen die Geister, die Befreiung brauchen? Solche Sklavenseelen, wie wir, sind nicht einmal imstande, die Freiheiten zu genießen, die wir schon haben."

Endlich an Björnson:

„In seiner Lebensführung sich selbst realisieren, das ist, meine ich, das Höchste, was ein Mensch erreichen kann." Sich selbst realisieren im Geiste und in der Wahrheit, fügt ein späterer Brief noch hinzu und fährt fort: „Dies ist meines Erachtens der wirkliche Freisinn, und darum sind mir die sogenannten Liberalen in vielen Punkten so herzlich zuwider." Besonders ihrer „Hasenherzigkeit" wegen, die wiederholt hervorgehoben wird und auch symbolisch im Volksfeind verwertet wird, wenn Stockmann unter dem Haufen Steine, mit denen sie ihm die Fenster einwerfen, nur zwei ordentliche feste Feldsteine entdeckt. Der Rest ist Klopfsteine — lauter kleines Zeug. „Und doch standen sie draußen und krakeelten und schwuren sie, sie würden mir den Garaus machen; aber handeln — handeln — so was gibt es hier so gut wie gar nicht."

Sich selbst realisieren im Geiste und in der Wahrheit — was denn anders als diese schwerste menschliche Aufgabe, an der Brand erliegt, versucht Dr. Stockmann mit nicht minder starken Mitteln und mit demselben, nur komisch verschleierten Mißerfolg der Welt gegenüber. Das komische, das tragikomische Gegenbild zu Brand, wird er durch denselben Grundzug seines Wesens — die Losung: alles oder nichts! — über eine gewöhnliche Lustspielfigur emporgehoben, und mit ihm die Parabel zu einer Parabel des ewig wiederkehrenden Falles, des immer so verlaufenden Kampfes zwischen Idealismus und gemeiner Menschlichkeit. Derart konnte

mehr als ein Gelegenheitsstück entstehen, ein Kunstwerk von der Gattung des Misanthrope. Wir lächeln und schütteln wohl auch den Kopf, aber wir fühlen uns immerdar auf der Seite des Helden.

In wenigen Frühlings- und Sommermonaten des Jahres 82 ist der Volksfeind geschrieben und schon am 9. September von Gossensaß aus in die Druckerei geliefert worden. Das Stück trägt den Stempel leichter und rascher, doch nicht flüchtiger Arbeit. Mit künstlerischem Feingefühl, nicht aus Bequemlichkeit, greift der Dichter hier zurück, bedient er sich noch einmal des Stiles der beiden frühesten modernen Dramen, wie er denn sogar einzelne Gestalten jenes ersten „friedfertigen" Werkes, die Aslaksen und Stensgaard, in vorgerückteren Jahren wieder auftreten läßt oder erwähnt; nun nicht mehr als Deklassierte und Wühler, sondern als wohlsituierte Stützen der Gesellschaft.

In der unmittelbar lebenswahren Darstellungsweise der Gespenster hätte sich der Fall Stockmann zu sehr nach dem Tragischen hin verschoben — und zu sehr nach dem Widerlichen hin das Gebaren der Gegner, der Amtlichen, der Liberalen und derer vom Hausbesitzerverein. Solches Volk mußte im leichten Rausch des Übermutes betrachtet, das allzu Jämmerliche und Gemeine an ihm mußte da durch Spott ein wenig aufgehöht, dort durch Ulk ein wenig verwischt werden und verschleift, sollte das Bild im ganzen heiter und befreiend wirken. Kurz, dem Theatralischen wurde hier nicht, wie in den Stützen der Gesellschaft, unabsichtlich ein zu großer, nein, absichtlich ein gewisser Spielraum gewährt.

Das ergibt schon die so verschiedene Verwendung der Titel und Schlagworte „Stützen der Gesellschaft" und „Volksfeind", wie sie aus der Handlung hergeleitet und in den Dialog eingefügt sind: dort von Anfang an aufdringlich, ermüdend, hier mit geschickter Vorbereitung und maßvoll. Vor allem aber: nirgend überschneidet hier die theatralische Linienführung die festen, lebensgetreuen Umrißlinien der Charaktere. Das Theatralische bleibt, so zu sprechen, zwischen den Handelnden. Weder verstoßen die beiden Brüder Stockmann in Rede und Gebärde gegen das Wirkliche und Mög-

liche, noch können, leider Gottes, die Vertreter der Presse und der Mann, der die kompakte Majorität hinter sich hat, als Karikaturen getadelt werden.

Von seinen Gespenstern sagt Ibsen: die der Form des Buches zugrunde liegende Methode, die Art der Technik, habe ihm von selbst verboten, im Dialog zum Vorschein zu kommen; in keinem seiner Schauspiele halte sich der Verfasser so fern, sei er so durchaus abwesend. Vom Volksfeind nun dürfte man im Gegenteil behaupten: Stoff und Methode erlaubten und begünstigten es hier geradezu, dem Dialog des Dichters Ansichten einzuverleiben. Doktor Stockmann ist nicht Ibsen, aber Ibsen ist sehr oft Doktor Stockmann.

Wie die angezogenen und viele frühere und spätere Briefstellen beweisen, nimmt er die günstige Gelegenheit wahr, drei seiner Haupt- und Grundsätze auch einmal von einer Rednertribüne aus der Menge entgegen zu schleudern. Mit lauter Stimme und erquickender Grobheit. Der im Leben so Schüchterne, leise Sprechende fühlt sich wohl in Doktor Stockmanns Haut und bedient sich mit Behagen der ungewohnten Fähigkeiten. Darum verleiht er ihm scherzend sogar die eigene Abstammung: „Von einem alten ekligen Seeräuber unten aus Pommern oder aus der Gegend daher."

Drei Gesellschaftslügen bekämpft Ibsen: nicht vor den paar Krähwinklern des nordischen Badestädtchens — vor den Scharen seiner versammelten europäischen Leser und Kritiker.

Erstens: daß die Mehrheit immer das Recht auf ihrer Seite habe und immer die Wahrheit. Mit dieser Aussage gesellt sich Ibsen zu Sibyllen und Propheten, zu Schiller und Goethe. Schiller: Verstand ist stets bei wenigen nur gewesen; Goethe: alles Große und Gescheite existiert in der Minorität. Allein Ibsens Begründung: „Denn die Wahrheiten, um die sich die Mehrheit zu scharen pflegt, das sind so alt gewordene Wahrheiten, daß sie auf dem besten Wege sind, Lügen zu werden" — diese Begründung ist eine neue Einsicht, seine Einsicht in den steten Wechsel der Wahrheiten, den man, von Fritz Mauthner belehrt, vergleichen darf mit dem Bedeutungswechsel der Worte.

Zweitens: Daß die niederen Klassen, der Haufe, die Masse, daß die der Kern des Volkes, daß sie das Volk selbst seien. Vielmehr sei die große Masse nur der Rohstoff, aus dem man das Volk erst machen soll.

Drittens: Daß die Kultur demoralisiere; während doch nur die Verdummung, die Armut, die Erbärmlichkeit der Lebensverhältnisse den Menschen sicher und gar nicht langsam der Fähigkeiten berauben, moralisch zu denken und zu handeln.

Diese drei Worte des Glaubens lassen sich zurück verfolgen bis zu Ibsens Journalistenzeit, bis zu den Tagen des Andhrimner und der Norma, da der Dichter des Catilina schon die Politik verhöhnte und mit dem Freund Vinje schon einig war über das Fließende der Wahrheit. Und sie werden uns auf dem weiteren Wege vorwärts umtönen, ja erst mit dem Epilog verklingen.

Mit den Grundansichten hängen auch alle übrigen persönlichen Bemerkungen im Stücke zusammen. Man muß nur hie und da die Stockmannsche Einkleidung abstreifen. Der Dichter — er ist eben hier ganz Toddyfreund und Medikus und Wirrkopf geworden, ist seinem Helden in sucum et sanguinem übergegangen. Diätetische, medizinische zoologische Gleichnisse! Majoritätswahrheiten sind Rauchfleisch vom vorigen Jahr; so etwas wie ranziger, verdorbener Schinken. Der Mangel an Sauerstoff entkräftet das Gewissen. Das kultivierte spanische oder japanische Huhn und das gemeine Bauernvieh; die Pudelmenschen und die Kötermenschen.

Nicht minder kennzeichnend seine kindlich komische Ausdrucksweise. Wenn er die Frau beruhigt: Habe ich nicht die freisinnige unabhängige Presse v o r mir und die kompakte Majorität h i n t e r mir? Wenn er seinen Kampfartikel in die Druckerei gibt: Streichen Sie mir um alles in der Welt keines von den Ausrufungszeichen; setzen Sie lieber noch ein paar hinzu. Endlich wenn er nach der Volksversammlung den Schaden besieht: Man sollte nie seine besten Beinkleider anziehen, wenn man hingeht und für Freiheit und Wahrheit ficht.

Jedoch nicht bloß im Komischen finden wir Charakter- und

Gemütseigenschaften des Dichters seinem Helden verliehen. Das Erweckenwollen — wo nötig allerdings mit Peitschenhieben; die echte Vaterlandsliebe, der es „im Herzen weh tut," daß die Schreier und Angreifer nur mit kleinen Steinen werfen, weil sie dann im Ernst, im Kriegsfall ebensowenig Mut zeigen würden; und besonders noch die Unparteilichkeit und das Gerechtigkeitsgefühl des „freien denkenden Mannes".

Beachten wir nur den Unterschied zwischen Doktor Stockmann und einem gewerbsmäßigen unzufriedenen Parteigänger und Gegner und Wühler wie Hovstad. Der Redakteur des Volksboten wettert gegen die Beamten und ihre Freunde und Anhänger, die reichen Leute, die altangesehenen Namen der Stadt. „Ja, aber diese Leute sind doch auch wirklich tüchtig und intelligent," wendet Stockmann ein, ohne den Parteistandpunkt überhaupt nur zu begreifen. Solange das Bad noch nicht gesichert war, mußte der Volksbote die Besitzenden schonen, doch jetzt: weg mit den hohen Herren, jetzt sind sie überflüssig. „Überflüssig? Ja, aber wir schulden ihnen doch großen Dank." So hat der Doktor immer wieder sein Aber und Trotzdem gegenüber den „Zeitungsschreibern von einer volkstümlichen Richtung", die keine Gelegenheit verpassen, an der Unfehlbarkeit der leitenden Männer zu rütteln; gegenüber den Parteiprogrammen, die allen jungen lebensfähigen Wahrheiten den Hals umdrehen; gegenüber den Zweckmäßigkeiten, die Moral und Rechtschaffenheit auf den Kopf stellen. Das ist Ibsens eigenes ewiges Aber und Trotzdem — des Aufwieglers aus sachlichen Gründen und ehrlicher Überzeugung.

Und die leitenden Männer — der nämlichen, nur anders maskierten Gesinnungslosigkeit zeiht sie der „aristokratische" Dichter, wertet die vornehmen Plebejer den ungeschliffenen gleich mit zwei klassischen Worten. „Als Angestellter hast du kein Recht, eine separate Überzeugung zu haben," formuliert Bürgermeister Stockmann. „Nur die Gedanken seiner Vorgesetzten denken und stets der Meinung seiner Vorgesetzten sein wie du: Leute, die das tun, sind geistiger Pöbel," formuliert Doktor Stockmann.

Formeln von umfassender Gültigkeit, und nicht die einzigen Proben dieses sanft-schlagkräftigen Sarkasmus. Doktor Stockmann: „Ist es nicht die Pflicht eines Staatsbürgers, sich dem Publikum mitzuteilen, wenn er einen neuen Gedanken hat?“ Bürgermeister Stockmann: „Ach, das Publikum braucht gar keine neuen Gedanken. Dem Publikum ist am besten gedient mit den alten, guten, anerkannten Gedanken, die es schon hat.“ Buchdruckereibesitzer Aslaksen: „Wir Kleinbürger bilden in der Stadt sozusagen eine kompakte Majorität — wenn wir wollen.“

Wenn wir wollen! Die zahlreichen geistigen Kleinbürger im Theater hören den milden Hohn hier wohl gar nicht heraus. Und desselben Aslaksen Ängstlichkeit in der Lokal-, Mut in der hohen Politik, und seine Rechtfertigung dafür! Er ist ein Mann — von Gewissen. Fährt man gegen die Regierung los, so tut man wenigstens keinen Schaden, denn d i e Leute kümmern sich darum nicht, die stehen doch fest. Aber die lokalen Behörden, die können gestürzt werden, und dann kommt vielleicht die Ignoranz ans Ruder, zum Schaden der Hausbesitzer und anderer Leute. — Die Witzpfeile der gerühmtesten Franzosen sind immer rot befiedert und treffen schwirrend meist nur in nächster Nähe; diese unscheinbaren Bolzen fliegen geräuschlos und ihr Schußgebiet erstreckt sich über die Landesgrenze.

Mit besonderer Sicherheit wird die Presse getroffen — man dürfte sagen tödlich, wäre sie nicht von der Natur des großen Krummen. Was Ibsen wollte, war, sie zu treffen in ihrem Wesen, nicht in ihren persönlich wenig achtbaren Vertretern Hovstad und Billing. Wenn Hovstad vor der Volksversammlung beteuert, es habe ihm schweren Kampf gekostet, mit einem Manne zu brechen, in dessen Haus er noch in jüngster Zeit ein häufiger Gast gewesen, diese Heuchelei werde nur seiner Charakterlosigkeit zugeschoben. Aber wie er dann den Bruch mit Doktor Stockmann verteidigt als seine Pflicht gegen die Gesellschaft: da spricht die Presse selbst, spricht einen ihrer Grund- und Lebenssätze aus. „Was ist die erste und vornehmste Pflicht eines Redakteurs? In Übereinstimmung

9*

mit seinen Lesern zu wirken. Hat er nicht sozusagen ein stillschweigendes Mandat, die Wohlfahrt seiner Gesinnungsgenossen standhaft und unbeirrt zu fördern?" Daß hier jedes Wort in linde Bosheit getaucht ist, sei zugegeben. Und ebenso die Unterschiede des journalistischen Gebarens nach Volkstum und Landesbrauch. Und ebenso, daß die Presse der einen Partei die Wohlfahrt ihrer Gesinnungsgenossen standhafter und — unbeirrter fördert als die einer andern. Allein, wer Hovstads Grundsatz und Verteidigung nicht tausendmal zwischen den Zeilen der Parteiblätter gelesen hätte, in welcher Zeitungswildnis müßte der leben?

Aus dem Zusammenhang mit solcher pflichtgemäßen Forderung, die bis zur Unterstützung einer künstlichen Baisse geht, gewinnt auch Aslaksens des Verlegers scheinbar so harmloses Wort: „In einem freien Gemeinwesen ist die Presse eine Macht, Herr Doktor!" überpersönliche, aristophanische Bedeutung.

An einer andern Stelle wird die aristophanische Bedeutung auch einmal shakespearisch veranschaulicht. In den Lärm der empörten Volksversammlung ruft der Zeitungsschreiber Nr. 1: „Der Mann muß ein Bürgerfeind sein!" Doktor Stockmann spricht in zunehmender Leidenschaft weiter. Da kommt es als Echo aus der Menge zurück: „Das heißt ganz wie ein Volksfeind reden!" Nun fängt es der Zeitungsschreiber Nr. 2 geübt auf: „Das war, Gott verdamm' mich, des Volkes Stimme!" Und sogleich brüllt die ganze Volksversammlung: Ja wohl, ja, er ist ein Volksfeind! Des Volkes Stimme — kunstgerecht eingegeben von einem Redakteur.

Die Majorität und die Presse: für Ibsen ist das nur eine Hendiadys. Und ihren Anspruch, zu regieren, beleuchtet er, so klar wie vergebens, mit einem Seemannsgleichnis. Kapitän Horsten will sich nicht an den Neuwahlen beteiligen, denn auf so etwas verstehe er sich nicht. Gleichviel, mahnt Redakteur Billing, mitstimmen muß man doch wenigstens. „Die auch, die gar nichts davon verstehen?" Verstehen? fragt der Journalist, ja, wie meinen Sie das? Die Gesellschaft ist wie ein Schiff; alle Mann müssen

mittun am Steuerruder. Trocken versetzt der tüchtige Schiffsführer — Horster oder Ibsen: „Fürs feste Land mag das angebracht sein; aber an Bord würde es nicht gut gehen.“

In sein Studienheft hatte er sich, zu gelegentlichem Gebrauch, eine schärfere Abfertigung aufgezeichnet. „Es ist unzulässig, daß Leute der Wissenschaft Tiere zu Tode quälen; laßt die Ärzte mit Journalisten und Politikern experimentieren.“

Der Dichter ist nun keineswegs mehr der Überzeugung, daß es im Ausland, daß es im freien Westen viel besser sei; da „grassiert die kompakte Majorität und die liberale öffentliche Meinung und der ganze andere Teufelskram ja auch“. Aber — das war seine Erfahrung in der Fremde — dort seien die Verhältnisse immerhin großartiger und lasse sich's den Dingen besser aus dem Wege gehen. Bleibt trotzdem der auswanderungslustige Doktor Stockmann schließlich im engen Lande, um sich mannhaft zu stemmen wider alles und alle—: geistig hat sein Urheber ebenfalls nie nachgegeben oder davon abgelassen, dem Heimatland immer neue unliebsame Entdeckungen von Seuchenherden zu verkünden. Er ist, so sehr er sich's wohl wie sein Held im Zorne vornahm, doch nimmer ein Volksfeind geworden.

Seltsam und erhebend berührt es, daß eines andern Dichters Leben, das des Holländers E. D. Dekker (Multatuli), für die nämlichen Ideale und Forderungen ein vollständiges Lehr-, Tat- und Kampfbeispiel darbietet. Über ihn, den Beamten in Niederländisch-Indien, lautete das Urteil seiner Vorgesetzten: Sehr befähigt, aber einigermaßen exzentrisch. Und doch bestand diese Exzentrizität nur darin, daß er offenherzig behauptete, altgewohnte Übelstände blieben trotzdem Übelstände und müßten abgeschafft werden. Er wurde ohne Pension entlassen, und die Folge seines exzentrischen Pflichtbegriffes, seiner streitbaren Menschenliebe war eine endlos sich längende, in den besten Mannesjahren ihn umschlingende Kette von Leiden, Entbehrungen und Demütigungen.

Auf der reichen und charakteristischen Gestaltung der Hauptrolle beruht nicht nur der parabolische, sondern, wie im Bund der

Jugend, auch der künstlerische Wert des Stückes. Aber es ist dem modernen Erstling in der Behandlung des Gegenspiels überlegen, und im zweckmäßigen Bau jenen drei ersten Akten durchaus gleichwertig. Kleists Wort, die Erfindung mache den Dichter, bestätigt schon der Einfall, ein Brüderpaar so ungezwungen wirksam gegeneinander zu stellen — natürliche Gegensätze bis ins einzelne, bis zu der Art der Ernährung: sympathischer Rindsbraten und Toddy kontra unsympathisches Butterbrot und Tee.

Vor fünfundzwanzig Jahren ging eben der Dichter selbst mit der kompakten Majorität und ihren Ärzten in dem guten Glauben, daß „kräftige" Nahrung, starkes Getränke und Rauchtabak aller Gesundheit, Männlichkeit und Tüchtigkeit Grundlage seien. Und heute noch dürfte es dem Doktor Stockmann bei nur sehr wenigen an wissenschaftlichem Ansehen schaden, wenn er seine Knaben sich den Magen überfüllen läßt, sich freut, daß sie heimlich schon rauchen, und sogar für die Tochter, die Lehrerin, den männlichen Grog mischt als geeignetes Labsal. Ja, ein Doktor Stockmann, der etwa das Bedenkliche auch des sogenannten mäßigen Genusses von Alkohol und Nikotin oder das Verhängnisvolle der Überernährung erkennte und der daraus furchtlose Folgerungen und Forderungen herleiten wollte: wählte ihn noch heutzutage ein Lustspieldichter zum Helden, die Komödie müßte wohl immer noch eine Tragikomödie werden. .

Nur die beiden Brüder sind Personen des Vordergrundes und zwar so, daß der Bürgermeister, um des Doktors willen geschildert, seitwärts neben diesen gestellt ist. Im Mittelgrunde gruppiert sich das weitere Gegenspiel Hovstad, Billing, Aslaksen und der alte Dachs. Schon im Hintergrunde steht die Familie des Doktors und der junge Kapitän Horster, der, wie man sieht, bald zu ihr gehören wird. Von vorne nach hinten stuft sich also die Charakterzeichnung ab und vereinfacht sich endlich zur bloßen Umrißlinie, immer noch wirkungsvoll durch Haltung und Gebärde. Die Sparsamkeit ist hier Kunst, nicht Armut, wie die früheren Werke bezeugen und die späteren.

In seiner Komposition könnte das Stück als Schulbeispiel dienen, als Muster der an den Franzosen so gepriesenen und gerade bei ihnen oft so plumpen Vorbereitungskunst. Wie sorgfältig wird schon das erregende Moment herbeigeführt! Zunächst Erwähnung des Bades, dann Erwähnung eines Briefes, den der Doktor mit Ungeduld erwartet, eines Aufsatzes über das Bad, mit dem er noch zurückhalten will usw. Jetzt erst, nach Eröffnung des Briefes, eines wissenschaftlichen Gutachtens, die Kundgabe der „Entdeckung": das ganze Bad ist eine Pesthöhle. Aktschluß: zustimmende Haltung des späteren Gegenspiels mit leiser Andeutung des Umschlags in dem Trinkspruch: Mögen Sie nur Freude an der Geschichte erleben!

Weil nun aber Doktor Stockmann von der rein medizinischen Entdeckung einen Schritt weiter tun soll zur ethisch-soziologischen, muß auch dazu ein Anstoß gegeben werden. Das geschieht im zweiten Akte durch Hovstads parteipolitische Redensart vom Sumpf, in dem das ganze kommunale Leben stockt und fault. Eine besonders feine Verbindung realistischer und bühnenwirksamer Kunst, daß Doktor Stockmann hierüber zuerst als über eine Ungeheuerlichkeit verblüfft ist, und doch allmählich sich und uns davon zu überzeugen hat: die Phrase ist eine Tatsache, während umgekehrt der Redakteur die Tatsache, sobald sie unbequem wird, wiederum als Phrase zu verdächtigen sucht.

Dem doppelten erregenden Moment entspricht am Ende des zweiten Aktes auch eine doppelte Andeutung des einsetzenden Gegenspiels. Der Badearzt Stockmann wird von seinem Bruder mit Entlassung bedroht, der Gesellschaftsarzt Stockmann mit Brandmal und Verfemung. Das trotzige Beharren, das „ich krieche nicht zu Kreuze" erregt die Spannung schulgerecht nach der dramatischen Handwerkslehre.

Im dritten Akt der näher rückende Umschlag, erst scheinbar abgewehrt durch eine günstige Wendung, dann vorbereitet durch Petras Abweisung des werbenden Hovstad. Die Vertreter der öffentlichen Meinung, die den Doktor eben noch „Volksfreund"

lobten (vielleicht etwas zu theatralisch, zu französisch, aber gewandt beigebracht), sehen jetzt, auf welche Seite sie ihr Vorteil ruft. Nun erst der Umschlag — Höhepunkt des Stückes — symbolisch veranschaulicht. Doktor Stockmann muß Amtsmütze und Amtsstock des Stadtoberhauptes kleinlaut wieder von sich legen, mit denen er sich im Übermut des Siegesgefühls parodierend geschmückt hat. Und wiederum wird die Regel erfüllt, wird der Handlung ein neues Ziel gesteckt vor dem Aktschluß: „Alle meine Mitbürger sollen die Stimme der Wahrheit vernehmen."

Den äußeren und inneren Aufbau der Volksversammlung des vierten Aufzugs in seiner künstlerischen und doch natürlichen Notwendigkeit zu empfinden, vergleiche man die Szene mit einer ähnlichen in Björnsons König, die keine rechte Linie hat, keine Führung, und sich lebens-, aber nicht kunstgemäß in Kurven bewegt. Ibsen reinigt, vereinfacht, steigert mit so gut verborgener Absicht, daß keine naturalistischen Längen den Eindruck stören, keine Abschweifungen und Schwankungen.

Der Dramatiker muß in solchen Fällen sich selbst das Amt des Vorsitzenden zuteilen, die lenkende Gewalt über das Wort — bevor es gesprochen wird. Nur so war es hier möglich, mehr zu geben als die oder jene Seite der Volksvertretung und Volkserregung, nämlich ihr Wesen — das ist das Wesen der kompakten Majorität — und es so zu geben, daß es sich im größten Parlament nicht anders, nicht deutlicher dartun könnte als in diesem Krähwinkel. Selbst der Berauschte, der die allgemeine Ungeduld reizt, — nun überall finden sich rauschähnlich Umnebelte, von einer fixen Idee (vom Antisemitismus etwa) besessene Dreinredner und Dreinrufer.

Ibsen selbst hat Björnson und Jonas Lie als Modelle für den Volksfeind genannt, und Georg Brandes erwähnt in seinen Lebenserinnerungen, auch von ihm habe Ibsen gesagt: er sei arglos gewesen, wie Stockmann. Alfred Klaar fügt zu diesen Hinweisen noch die Geschichte eines Badearztes in Teplitz, der in den dreißiger Jahren Schutzmaßregeln gegen die Cholera verlangte und

so die Kurgäste verscheuchte, für welches Verbrechen am Geldbeutel ihm seine erbitterten Mitbürger die Fenster einwarfen.

Aber, wie erst unlängst bekannt wurde, die einzelnen, von den Freunden und vielleicht auch dem deutschen Arzte geborgten Züge sind nur einem Urbild dazu verliehen: dem Apotheker Harald Thaulow, dem Vater des Malers, der in Christiania seit 1872 wahre Schlachten lieferte gegen jegliche Mißwirtschaft des öffentlichen Lebens. Er fühlte sich geradezu als Bundesgenosse und Mitstreiter Ibsens, das verrät der Titel einer seiner zahlreichen Flugschriften: Die Stützen der Gesellschaft in Prosa.

Besonders gegen eine Volksküche kämpfte er mit den schärfsten Waffen, und der Bericht einer Generalversammlung am 23. Februar 1881 in der Zeitung Aftenposten liest sich durchaus wie — eben die nicht gereinigte und vereinfachte und gesteigerte Versammlungsszene des Volksfeindes.

Thaulow: Ich lasse mir nicht den Mund verbieten (fährt mit der Vorlesung fort).

Konsul Heftye: Herr Thaulow soll aufhören!

Thaulow liest weiter. Einige Leute bekunden ihren Unwillen dadurch, daß sie ostentativ im Saal herumspazieren.

Der Vorsitzende fragt die Versammlung, ob sie sein Recht anerkenne, Herrn Thaulow das Wort zu entziehen. Einstimmiges Ja.

Der Vorsitzende ersucht Herrn Thaulow aufs neue um Schluß.

Thaulow: Ich lasse mir nicht den Mund verbieten.

Vorsitzender: Wir gehen somit zur Tagesordnung über —.

Thaulow: Ich werd' es ganz kurz machen (liest weiter).

Heftye: Darf er weiter lesen?

Thaulow (fährt fort): „Das herrliche Resultat der Christianiaer Dampfküche . . ." Bin gleich fertig —.

Heftye: Auf diese Weise geht die Generalversammlung in die Brüche.

Vorsitzender: Ich bedauere, Herrn Thaulow unterbrechen zu müssen. Sie sollen das Wort —.

Thaulow liest weiter.

Heftye: Schweigen Sie — oder Sie müssen aus dem Saal.

Thaulow: Bitte recht sehr (setzt sich ermattet auf einen Stuhl).

Der Vorsitzende fährt nunmehr in der Vorlesung des Direktionsberichtes fort.

Thaulow begleitet den Bericht mit Brummen und macht verschiedene Male den Versuch, sich Gehör zu verschaffen.

Als die Opposition zu stark wurde, gab er schließlich den Kampf auf und entfernte sich mit den Worten: „Mit Euch will ich nun nichts weiter zu schaffen haben. Ich bin es satt, Perlen vor die Säue zu werfen. Infernalischer Mißbrauch wird da mit einem freien Volk in freier Gesellschaft getrieben. So, — jetzt empfehl' ich mich — und Ihr könnt an Euren Stammtisch gehen!"

(Ibsens Nachgelassene Schriften, VI, 311)

Mit ein paar ähnlichen kräftigen Worten hätte auch der nur äußerlich, nicht moralisch unterlegene Ibsenische Held schon am Ende der Massenszene den ungebrochenen Mut und die Zuversicht des Starken aussprechen und so das Stück mit dem vierten Akte schließen können. Das wäre auch der Rat der Theatermänner. Aber ruhig schöpft der Dichter den Stoff aus und erreicht abermals auf drei Stufen der Steigerung — die Szenen mit dem Bürgermeister, dem alten Dachs, den Männern vom Volksboten sind ein ungesuchtes psychologisches Crescendo — das Schlußziel der gesamten Handlung und Beweisführung: den nunmehr nicht bloß einem Wallenstein und Tell nachgesprochenen, den erlebten, erlittenen, für immer erkämpften Grundsatz: „Der stärkste Mann der Welt ist, der allein steht."

Sonst immer nur Fragezeichen in Ibsens modernen Dramen. Hier einmal spart der Dichter, gleich seinem Helden, nicht mit Ausrufungszeichen. Hier schließt er mit einem großen Ausruf: der ist der stärkste . . .!

V

Die Wildente

Ein merkwürdig wundersames Talent von Penetration in die pathologischen Winkel der bürgerlichen Gesellschaft, was Schiller von seinem hohen Standpunkt Misère nennt.

Goethe über — Iffland

„Der stärkste Mann der Welt ist, der allein steht!" Dieser Ausruf hat Widerspruch erweckt — und zwar nicht nur bei den Alltagspolitikern, den Gläubigen an die Göttlichkeit der vox populi. Unter den ersten, die ihre Zustimmung versagten, scheint Georg Brandes gewesen zu sein. Der Dichter antwortete, Brandes würde sich wohl sicher, wenn sie nur darüber sprechen könnten, „einigermaßen" mit ihm ausgleichen. Er gab dem Freunde Recht, daß wir alle für die Verbreitung unserer Ansichten wirken müssen; aber er blieb dabei, daß ein geistiger Vorpostenkämpfer nie eine Mehrheit um sich sammeln könne. In zehn Jahren stehe vielleicht die Mehrheit auf dem Standpunkt, auf dem der Doktor Stockmann bei der Volksversammlung stand. In diesen zehn Jahren jedoch sei der Doktor nicht stille gestanden; wieder habe er einen Vorsprung von zehn Jahren vor der Mehrheit voraus. „Die Mehrheit, die Masse, die Menge holt ihn nie ein: er kann nie die Mehrheit für sich haben. Was meine eigene Person betrifft, so habe ich jedenfalls die Empfindung solch eines unaufhörlichen Vorwärtsschreitens. Wo ich gestanden habe, als ich meine verschiedenen Bücher schrieb, da steht jetzt eine recht kompakte Menge. Aber ich selbst bin nicht mehr da, — ich bin wo anders, weiter vor, wie ich hoffe."

In der Tat, als er dies schrieb, im Juni 1883, anderthalb Jahre nach dem Erscheinen des Volksfeindes, war er schon nicht mehr genau da, schon etwas weiter vor: er hatte ein neues Drama zu entwerfen begonnen. „Es sammeln sich einem ja leicht in Jahr und Tag diverse Tollheiten an, und für die möchte man doch gerne einen Abfluß haben."

Nicht, als hätte er über Art und Wert der Mehrheit seine abschätzige Meinung geändert — die behielt er vielmehr, gleich dem greisen Goethe, bis zum letzten Augenblick. Es müßte sich ja erst die Menschheit so ändern, wie sie es vielleicht in Jahrtausenden nicht vermag, ehe unverblendete Beobachter in dem Punkte etwas zurückzunehmen fänden. Nein, Ibsen sah sich wieder einmal veranlaßt, nach der unbarmherzigen Beleuchtung des Gegenspiels auch das Tun des glorreich Unterlegenen kritisch nachzuprüfen. Oder genauer, da doch die Kampf- und Ausfallstellung des Helden seine eigene gewesen ist: er sah sich veranlaßt, wieder einmal sich selbst vor sein unbestechliches Tribunal zu fordern. Und nicht rein zufällig gab er für eine Festschrift — Gossensaß, den 10. August 1883 — wiederum seine bezeichnende Formel vom Leben und Dichten, in eigener Verdeutschung:

„Leben heißt: in Herz und Hirn
Kampf mit finstern Gewalten;
Dichten heißt: ein Strafgericht
Über sich selber halten."

„Lärm und Unterbrechung. Doktor Stockmann, unbeirrt, lacht in seinem Eifer" — lautet eine Bühnenvorschrift in der Szene der Volksversammlung. Desgleichen unbeirrt durch den Lärm über die Gespenster, als unabhängiger Einspruchsmann, hatte der Dichter sein munter polterndes Anklagestück vom Volksfeind geschrieben — während den berufsmäßigen, den Parteivorkämpfer stets ein „heiliger Ernst" kennzeichnet. Jetzt, nach der Entspannung, wich mit dem Eifer auch das Lächeln der Selbstsicherheit.

„Und wenn die ganze Welt zugrunde ginge, ich krieche nicht zu Kreuze," rief Ibsen-Stockmann aus, solange er sich im Recht glaubte. Wie aber, so fragte er nun, vor dem Spiegel der Dichtung scharf in die eigenen Züge spähend: wenn ich nicht unbedingt Recht hätte — wenn mein Idealismus nicht unbedingt vernünftig — wenn er vielleicht — gemeingefährlich und töricht wäre? Da entstand aus solchen Fragen — „solchen Tollheiten" — die zweite dramatische Parabel: Die Wildente.

Ein Gegenstück zum Volksfeind, wie Brand zu den Kronprätendenten. Mit dem Unterschied, daß damals in der Palinodie untersucht wurden die Folgen des unbedingten Idealismus für den, der sich dazu bekennt, jetzt für die, denen der rücksichtslose Bekenner sein Evangelium aufzwingen will. Was für Unheil widerfährt einem Idealisten, war damals die Frage; jetzt, was für Unheil stiftet er an? Und ergibt sich, daß er mehr Lebensglück vernichtet als fördert, so wandelt sich die Gestalt des erhabenen Märtyrers in die Gestalt des bloß bedauernswerten Narren.

Ein geistlich-weltlicher Prediger des „Alles oder nichts", hatte der Dichter vorerst den Norwegern die Lebenslüge nehmen wollen; mit abgelegtem Talar, ein rein weltlicher Ethiker, hatte er dann in den modernen Dramen dieselbe harte Forderung allen Kulturvölkern präsentiert. Solange ihm nun die innere Stimme noch die Stimme Gottes gewesen, solange die Berufung zu solcher Missionstätigkeit von oben gekommen, konnte sich in der Brust kein Zweifel erheben an ihrem Werte. Ward jedoch einmal, wie das in Kaiser und Galiläer nach mancherlei Anläufen vollends geschehen, die Vorsehung entgöttlicht zum Weltwillen, zur bloßen Vertretung der Kulturnotwendigkeit, so mochten äußere und innere Erfahrungen wohl endlich zu der nüchternen Prüfung hinleiten: ob die Brandische Forderung, die ideale Forderung, dann wirklich ein Bedingnis sei für das Heil und Glück der Menschen, wie sie nun einmal sind, und, wer weiß wie lange noch, nicht anders sein können?

Schon im Puppenheim spricht Doktor Rank verächtlich von „Leuten, die atemlos überall umherrennen, der moralischen Fäulnis nachzuspüren". Er zielt aber noch nicht auf die Wahrheitsfanatiker, nur auf die Mitleidigen, die übel beraten solche moralisch Angefaulten retten wollen zum Schaden der Gesunden. Dennoch ist die Rolle des Gregors Werle, des Helden der Wildente, dort schon skizziert, wie die Rolle der Nora schon skizziert war in den Stützen der Gesellschaft. Frau Linde hält sich, genau in derselben Weise wie Gregers, verpflichtet und berufen, das auf einer Verheimlichung ruhende Eheglück der Freundin zum guten Zweck zu zerstören,

eigenmächtig eine die Ehe gefährdende Aussprache zwischen den Gatten herbeizuführen. Freilich, ohne daß ihr der Dichter darin Unrecht gäbe, oder die Berechtigung ihres Verfahrens auch nur anzweifelte.

Welch ein Gewinn wäre es an psychologischer Erkenntnis, wüßten wir, wodurch der Zweifel jetzt geweckt wurde. Nicht allein durch das Geschrei gegen die vorausgehenden Dramen, das möchte ich aus zwei Gründen für sicher halten. Seine Meinung über die Angreifer und den letzten Rest persönlicher Empfindlichkeit hatte er sich eben im Volksfeind von der Seele geredet. Und dann: so auffallend dieses Stück beherrscht, ja ausgefüllt wird von der Gestalt seines Helden, so auffallend tritt Gregers Werle in der Schilderung, und also in unserer Teilnahme, zurück vor den Personen, deren häusliches Leben er „sanieren" möchte. Das Verhältnis kehrt sich um, Gregers Werle wird geradezu vom Helden zum Gegenspieler. Demnach muß sich auch in der Vorstellung des Dichters das Verhältnis umgekehrt haben. Nicht der Arzt ist mehr sein Hauptaugenmerk, sondern die Kranken, denen er eben noch als Arzt — wie früher als Prediger! — zugerufen hatte: quae medicamenta non sanant, ferrum sanat . . . ignis sanat. Und je länger er sie betrachtet, desto mitleidsvoller, liebevoller geht er auf ihre Lage und auf ihre Klage ein, desto mehr mißfällt ihm der Gewaltmensch von Doktor, der er selbst mit Lust und Überzeugung gewesen ist, desto weiter schiebt er sich, schiebt er ihn nun beiseite — als unsympathischen Kurpfuscher.

Könnte Doktor Stockmann, nach seiner Leibes- und Geistesbeschaffenheit mit dem Dichter verglichen, wohl dessen Zwillingsbruder sein, so stünde Gregers neben ihm höchstens wie ein Stiefbruder. Der Doktor Stockmann und er, wie wir gehört haben, „kamen so vortrefflich miteinander aus, sie harmonierten in so mancher Beziehung"; zwischen Gregers und ihm mag man sich nur Mißbehagen denken, und als er diesen Doppelgänger los geworden war, empfand er gewiß keine „Sehnsucht und Leere".

Es wäre eine dankbare Aufgabe, probeweise das Verhalten der Dichter gegen ihren eigenen empirischen Charakter, ihr weltliches Ich vergleichend zu betrachten. Sagen wir, Goethe—Hebbel—Ibsen wie weit sie im sittlich-künstlerischen Selbststudium gekommen sind, wie weit von sich ab und um sich herum und über sich empor. Ich spreche nicht von den Gestalten, worin sie festhalten, „was höher gestanden hat als ihr tägliches Ich", also Faust, Tasso, Gyges, Brand: im Gegenteil, ich spreche von den nicht erhaben-tragischen Gestalten, in denen sie abstoßen, „was dem nach innen gekehrten Blick als Schlacken und Bodensatz des eigenen Wesens erscheint". An denen möchte es dann erweisbar werden, daß Ibsen von allen, auch den größten Vorgängern, unterschieden ist durch eine außerordentliche Sachlichkeit und Selbstverleugnung beim Totengericht über sich, den Lebenden.

Während Goethe seinem Werther-Ich und seinem Weißlingen-Ich und seinem Clavigo-Ich und so fernerhin überall seiner doch geliebten animula vagula wenigstens mildernde Umstände zubilligt; während Hebbel, wo er die Abgründe seiner Natur aufdecken will, wie im Golo, wohl nicht schwarz genug malen kann, aber eben holofernesartig aus Ich-Schätzung und zum Zweck der Ich-Steigerung, sei es auch ins Abscheuliche —: versucht sich Ibsen von Anfang an im kritischen Selbstanatomisieren ohne Schonung der Persönlichkeit, und vermag es endlich, dank fortgesetzter stoischer Übung, in einem Gregers Werle sein Wesen und Streben parabolisch preiszugeben.

Doktor Stockmann gehört, als Selbstbildnis, immerhin noch in die Reihe der Selbstbildnisse Goethischer Art. Mit wohlwollendem Auge erfaßt, mit weich geschwungenen Linien schildert ihn ein liebevoll-behaglicher Realismus; diesen Gregers packt der unerbittlich scharfe Blick, und mit hartem spitzigem Stift umreißt ihn ein lieblos nüchterner Naturalismus.

Ja, wir dürfen fragen, ob die augenblickliche Verstimmung des Dichters über sich selbst und seine Lebensaufgabe, in einem täppischen Idealisten verkörpert, nicht der künstlerischen Absicht ge-

schadet habe: ob nicht ein so blindlings das Unheil Heraufbeschwörender die Notwendigkeit des tragischen Vorgangs fühlbar abschwächt zu einer leidigen Zufälligkeit.

Gregers ist in seinem ganzen Vorgehen über die Wahrscheinlichkeit kurzsichtig, über alles erträgliche Maß ungeschickt, er ist — um mit einem Worte den Grund unseres Mißbehagens vorwegzunehmen — unerlaubt dumm. Schon im Leben machen es uns solche Menschen schwer genug, ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, und mehr noch im Kunstwerk, wo sich dem Unwillen über sie doch immer ein leiser Unwille über den Dichter gesellt, wenn er es, unbeschadet seiner Absicht, anders hätte fügen können.

Im Vorbeigehen nur sei angedeutet, daß sich da vielleicht nicht bloß ein Wechsel persönlicher Stimmung, daß sich zugleich ein Wechsel der Zeitstimmung ausspricht gegenüber dem eigenen Ich. Das achtzehnte Jahrhundert bedurfte im Drama eines Helden, im neunzehnten genügte mehr und mehr auch ein Mensch. Nun, bei höchst gesteigerter Unparteilichkeit und kühl wissenschaftlichem Studium, sogar ein unleidlicher Mensch. Den Übergang von jener früheren zu dieser spätesten Betrachtungsweise bildet Hebbel.

Indes, es gibt statische Gesetze des Dramas, die jeden Stilwechsel überdauern. Sie brauchen nicht bewiesen zu werden, denn sie sind selbstverständlich. Ein unsympathischer, ja abstoßender Held — das Wort wie unheldisch auch immer genommen — ist eine contradictio in adjecto. Daran krankt Ibsens Wildente und würde an des Dichters Überstrenge gescheitert sein, hätte er nicht den ursprünglichen Helden und die zu ihm Gehörenden in den Hintergrund geschoben und als dunkle Folie benützt für eine keineswegs heldenhafte, aber mit größter Hingebung und Teilnahme geschilderte Kleinwelt. In währender Arbeit muß die Parabel als unbeträchtlich, richtiger nebenbeträchtlich, zurückgewichen sein vor dem Schicksal der vierzehnjährigen Hedwig, dieser ergreifenden Tragödie des Pubertätsalters.

Trotzdem gehe nunmehr wie des Dichters Gestaltung, so unsere Betrachtung von Gregers aus, vom Gegenspiel.

Gregers ist nicht unmittelbar Hedwigs Gegenspieler, sondern der Hjalmars. Erst wenn er an dem Jugendfreund keinen festen Griff gewinnt, wenn er abgleitet mit seinen idealen Forderungen, tappt und tastet er in der Not nach dem Kinde. Was macht ihn zu einem so ungeschickt fordernden Idealisten? Ibsen versuche nie, Charaktere in der Entwicklung darzustellen, wurde ihm vorgeworfen. „Wie kann man" — fragt Otto Ludwig — „im Drama einen Charakter darstellen als einen werdenden! Man müßte ihn auf jeder Stufe durch alle seine Verhältnisse durchnehmen." Wie kann das vollends ein Dramatiker, dessen Handlungen nur Tage und Stunden umspannen? Gleichwohl: Ibsen gibt die Entwickelung der Charaktere — nur eben in nachholender Erläuterung, er gibt geradezu die Pathographie von Gregers, zum Teil, wie schon im Bund der Jugend, in der sarkastischen Diagnose eines Arztes.

Ein komplizierter Fall — der junge Werle, sagt uns Doktor Relling, denn er leide an einem akuten Rechtschaffenheitsfieber und, schlimmer noch, an einem ständigen Vergötterungsdelirium, müsse immer etwas zu bewundern haben außerhalb seiner eigenen Angelegenheiten. Damit werden die zerstreuten Begründungen dieser problematischen Natur in zwei eindrucksvollen Kernworten gesammelt.

Gregers soll eine Art Gegenstück sein zu Oswald: wieder der unglückliche Sprößling einer Ehe, die keine gewesen ist. Der jetzige Großkaufmann Werle hat um des Geldes willen geheiratet und sich in seinen Erwartungen enttäuscht gefunden. Vielleicht größer noch als seine Enttäuschung war die der Gattin. Strafpredigten, verdiente und unverdiente, trieben den lebensgierigen und keineswegs gewissenhaften Mann hinweg von der unschönen, ungeliebten Frau, dem Vergnügen nach. War sie von Natur überspannt und krankhaft, oder wurde sie es erst allmählich: genug, der Sohn des feindlichen Paares entbehrte von Kind auf jegliches Familienleben, hörte nur die Klagen und Anklagen der Mutter und schloß sich desto inniger an sie, als er körperlich und geistig ihr Ebenbild war.

Daß sie endlich trank, um den Kummer zu betäuben, machte sie ihm nur bemitleidenswürdiger. Bei ihrem Tode meinte er, die Welt müsse sich verdunkeln, so beraubt fühlte er sich seines einzigen und letzten Lebenswertes.

Aus einem starken, derart auf die mißhandelte Mutter beschränkten und durch ihre Leiden gesteigerten Liebesbedürfnis mag sich wohl ein Vergötterungsdelirium entwickeln, wenn noch, wie hier, dazu kommt eine weitgehende Unzufriedenheit mit sich, seinem Leben, seinem Tun. Gregers ist häßlich und empfindet es auf das bitterste — empfindet er doch seinen Vor- und Zunamen schon als unerträglichen Mißklang, ja geradezu als ein Symbol seines mißtönigen Dasein. „Äh! pfui! ich hätte Lust, den Kerl anzuspucken, der so heißt.“ Und er ist innerlich arm; er hat von der Mutter nur das Widerstreben gelernt, nicht vom Vater das Streben. So blieb er ganz im Negativen, so ist sein Liebesbedürfnis nicht das der Kraft, die sich verbünden will, nur das der Schwäche, die sich anklammert, so entsteht aus dem Liebesbedürfnis und der inneren Leere jene krankhafte Sucht, immer etwas zu bewundern, blindlings zu verehren.

Das Vergötterungsdelirium — chronisch, das Rechtschaffenheitsfieber — periodisch und akut. Etwa ein Jahr vor dem Tode der Mutter, um die Zeit, da der Vater, gleich dem Kapitän Alving, den eigenen Dienstmädchen nachzustellen begann, trieb es den Sohn in die Fremde — der erste gewaltsame Versuch des kranken Gewissens, Gesundung oder doch Linderung zu finden. Er hatte den Vater als skrupellosen Mädchenjäger und skrupellosen Geschäftsmann durchschaut und war doch so eingeschüchtert von dem geistig Überlegenen und Willensstarken, daß er es nicht einmal wagte, die Opfer zu warnen. So blieb nur Flucht in die Einsamkeit, die „himmlische“ Einsamkeit! Kaum weiß er, wie ihm die sechzehn, siebzehn Jahre verflossen sind hoch oben in den Wäldern, auf einem Hüttenwerk des Vaters. Ihn beruhigte, daß er da in Dienst und Lohn stehen und pflichttreu von seinem Gehalt leben konnte, wie irgendein fremder Angestellter, daß er sich nicht fürder

zu belasten brauchte durch den Mitgenuß unrecht erworbenen Gutes.

Die Grübeleien der Mußestunden führten aber zu neuen Erregungen — man dürfte nach dem Beispiel des cynischen Doktors sagen: zu neuen Entzündungszuständen — der angeborenen Rechtschaffenheit. Gregers „präsentierte die ideale Forderung" den armen Häuslern der Umgegend und geriet so hart zusammen eben mit Doktor Relling, damals Landarzt dort oben. Daß die Forderung „nie honoriert" wurde, bekehrte ihn nicht, aber ließ ihn doch etwas wählerischer werden und sie für „echte, wahre Menschen" versparen. Dies die Vorgeschichte der Krankheit.

Gregers möchte so in Frieden weiter gefront und keinen Anlaß mehr gefunden haben zu neuen Versuchen: ein arbeitsam-zwecklos Dahinlebender, wie tausend andere. Da bittet ihn der Vater zurück, weil er eine zweite Ehe eingehen will. Die zweite Heirat des alten Werle ist das erregende Moment des Stückes. Nicht, daß der Erblindende sich in seiner Wirtschafterin eine Genossin und willige Pflegerin sichern will, bekümmert und reizt den Sohn. Aber er sieht sich demselben ungemilderten Egoismus gegenüber und es wird ihm schmerzlich klar, daß sein Vater einst den Geschäftsteilhaber Leutnant Ekdal ins Zuchthaus gebracht hat — als Sündenbock, an seiner statt; daß er dessen Familie verkommen läßt, um sich durch Wohltaten nicht zu verdächtigen; ja daß er dem Sohne Ekdals nur deshalb ein Versorger geworden, um eine seiner früheren Geliebten rechtzeitig an den Ahnungslosen verheiraten zu können. So glaubt nun Gregers eine Lebensaufgabe gefunden zu haben: er will von den Menschengeschicken, die sein Vater zerstört hat, eines retten, will wenigstens Hjalmar Ekdal noch „aus all der Lüge und Verheimlichung befreien, in denen er nachgerade zugrunde gehen muß".

Und macht sich auf, es ins Werk zu setzen, als der umgekehrte Mittler Goethes. Einer, der nicht die auseinander gekommenen Eheleute vereint — der die fest Vereinten eigentlich sprengt. Auch er, wie der „drollige" Mann in den Wahlverwandtschaften,

abhängig, wie keiner, von vorgefaßten Meinungen und durch Übereilung schuld an verhängnisvollem Mißlingen.

Du meinst wohl, fragt der alte Werle, Photograph Ekdal wäre der Mann, der dir einen solchen Freundschaftsdienst danken würde? Gregers: Ja, der Mann ist er! Werle: Hm — wir werden ja sehen.

Wir sehen es mit zunehmender Klarheit. Auch das Buch dieses Lebens schlägt der Dichter gleichsam von hinten herein auf, zeigt uns Hjalmar erst, wie er ist, und rückwärts blätternd allmählich, wie er so hat werden müssen. Und wieder gibt uns der Arzt die schonungslose Diagnose.

Nicht eine zersplitterte Persönlichkeit wie Stensgaard — Hjalmar ist gar keine. „Wenn er je Ansätze zu solchen Abnormitäten gehabt, die Sie Persönlichkeit nennen,“ spricht Relling zu Gregers, „so sind die Wurzeln samt ihren Fasern schon in seinen Knabenjahren gründlich exstirpiert worden.“ Ekdals Unglück war, daß er in seinem Kreise immer für ein Licht gehalten worden. Erst zu Hause — und als es dann der liebe, süße Hjalmar mit knapper Not zum Studenten gebracht hatte, auch wieder unter den Kommilitonen. „Hübsch war er ja — das zog — rot und weiß — und weil er dieses leicht gerührte Gemüt und das Herzgewinnende in der Stimme hatte, und weil er so schön verstand, die Verse und Gedanken anderer Leute zu deklamieren —!“ Es ist ungefähr dieselbe Sorte von seicht wurzelnder Gesellschaftsgenialität und rasch verblühtem Vereinsruhm, deren sich Pastor Strohmann in der Komödie der Liebe als Student erfreut hat.

Zwar, die Gesellschaftsherrlichkeit wurde durch den Zusammenbruch der Familie vernichtet. Aber noch deklamiert Hjalmar, wenn auch in Prosa, vor sich und den Seinen — und am liebsten über sich und die Seinen; noch schlingt er das Halstuch in einen künstlerisch losen Knoten; noch haucht er seine Seelenrührung in die Flöte. Und so bezeichnend die Wahl dieses Instrumentes, so bezeichnend ist die Berufswahl, die ihn der Menschenkenner, der alte Werle, — die ihn der Dichter hat treffen lassen. Photograph —

so etwas nicht grob Handwerksmäßiges, vielmehr mit Künstleransprüchen, und leicht zu lernen, wenigstens für kleinen Betrieb.

Abermals einer vom Gyntischen Geschlecht und abermals vom Stammvater wie von dem jüngeren Geschlechtsgenossen Stensgaard bei aller Familienähnlichkeit unterschieden. Und der Dichter erschwert sich die Aufgabe, je tiefer er gesellschaftlich in Begabung und Bestrebung seinen Helden herunterrückt. Kein Kaisertum über der See, nicht einmal mehr ein Landtagsmandat, nur noch eine gegenstandslose „Erfindung" ist Hjalmars Bedürfnis, das ihm zudem ein anderer hat suggerieren müssen. Weder die Einbildungskraft Peer Gynts, noch die Begabung Stensgaards empfehlen ihn — und dennoch gewinnen wir ein Verhältnis zu ihm, vermöge der durch alle Wirklichkeitstreue hindurch waltenden Menschenliebe des Dichters. Oder sollte ich sagen Lebensliebe? Denn eine starke Bejahung des Willens zum Leben liegt in der liebevollen Schilderung des Gewöhnlichen, ein Antidoton, gefordert und zubereitet von der wachsamen Natur des Dichters selbst, um das Gift der Verneinung, den Geist Gregers Werles aus seinen Adern zu jagen.

Man war geneigt, dem Volksfeind Humor zuzuerkennen; doch in der Wildente soll sich nun nichts finden als Bitterkeit und Pessimismus. Von Werle Vater und Sohn abgesehen, möchte ich der psychologischen Auffassung aller übrigen Personen Humor zusprechen. Freilich eine besondere — und besonders moderne — Art Humor.

In der Komödie der Liebe war ein schroffer Gegensatz zu vermerken zwischen Idealismus und dem, was gewöhnlich Humor genannt wird. Ein Meister dieses Humors, etwa Gottfried Keller, meinte ich dort, hätte wohl ebenfalls einem Pastor Strohmann das Rührende wie das Lächerliche verliehen, aber in solcher Mischung, daß die Rührung in uns den Spott aufwöge und das Stimmungsergebnis Zufriedenheit wäre, Versöhnung mit der Welt, wie sie nun einmal ist. Der Dichter der Komödie der Liebe mischt nicht, mildert nicht; er kehrt die eine Seite nach der andern hervor, lediglich um der Richtigkeit und Gerechtigkeit willen, und jede auf-

keimende Rührung wird als schwächliche Hinneigung zum Kompromiß strenge unterdrückt. Er ist lieblos aus Idealismus: „Des Glückes Messing stempel' ich nicht zu Gold."

Nun, auch der Dichter der Wildente schenkt uns nicht jenes Lächeln unter Tränen, auch er prägt das Alltägliche, Geringe, fast Verächtliche — „das Gemeine und Traurigwahre" (Braut von Messina) — nicht mit höherem Wertzeichen. Aber er behandelt es in der Ausformung so behutsam, so liebevoll wie etwas Kostbares, wie feines, pures Gold.

„Liebevoll" ist so recht das Kennwort des Humors. „Und wär auch liebevoll genug," heißt es in Hans Sachsens poetischer Sendung. Fr. Th. Vischer gebraucht denselben Ausdruck und erklärt ihn: der Humor ist gegen die Torheit nicht nur darum liebevoll, weil er in jeder einzelnen das Allgemeine sieht, daher sich mit einschließt, und die nunmehr begründete Weltverachtung notwendig stets zur Selbstverachtung zurückkehrt, sondern wei in jener wie in dieser das Bewußtsein des unendlichen Wertes des unendlich Kleinen mitenthalten ist." Und noch einmal: „Im Humor sind die Fehler des Menschen als liebenswürdig anerkannt, und zuerst findet der Humorist in sich selbst das unendlich Kleine als den nämlichen Boden, worin das Höchste die Wurzel hat."

In sich selbst! Durch Selbstanatomie gewann Ibsen seinen Gestalten die meisten humoristischen Züge. Und wenn jetzt der spätere, europäische Ibsen ein so viel freundlicheres herzlicheres Verhalten zeigt gegen das unendlich Kleine — so weiß Vischer, im Einklang mit Jean Paul und Ruge, auch dafür die Ursache. Die hinüberfließende — in die betrachtete Kleinwelt hinüberfließende — Liebe sei nicht bloß das Werk einer glücklicheren Naturstimmung, sie sei „als freier Entschluß, als ein vermittelter, errungener, bleibender Besitz" zu fassen — und setze „den Gedankenbesitz der Humanität" voraus.

Daß nun der Humor Ibsens, des gereiften, der sich also vom Eifergeist des Kämpfers zur würdigenden Contemplation beruhigt hatte, dann doch nicht als Humor erkannt worden?

Vischer sagt wörtlich: Jene Liebe setze den Gedankenbesitz der Humanität als ein Errungenes, aber in das weiche Element beschaulicher Empfindung Umgebildetes voraus, und Hamann nennt solche Empfindung geradezu Empfindseligkeit. Empfindseligkeit jedoch fehlt Ibsen, oder vielmehr, dieses weiche Element quillt in seinem Innern auf dem Grunde eines so tiefen, nach oben so wohlgedeckten und verborgenen Brunnenschachtes, daß er zugeschüttet und vertrocknet erscheinen mag im Gegensatz zu den gepriesenen liebenswürdigen Humoristen, die es jederzeit offen aus übervollen Eimern ergießen. Wie im Tragischen ist auch im Komischen bei ihm alles gedämpfter, weniger rauschend und vernehmlich.

Die Worte Weltverlachung und Selbstverlachung sind für ihn zu stark: kaum dürfte man belächeln sagen, so gar nicht ändern sich seine strengen Züge. Nur daß etwa die Schärfe der Linien um den geschlossenen Mund sich um ein weniges mildert und ein sanfterer Schimmer im unbestechlichen Auge erglänzt.

Auch ließe sich Vischers „Gedankenbesitz der Humanität" in diesem Falle noch ergänzen und genauer bestimmen durch den Zusatz: gesammelt mit Hilfe der modernen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse. Nicht mehr bloß eine metaphysisch gewendete Anschauung — die christliche und Kantische von der „Gebrechlichkeit der menschlichen Natur" — stimmt den Dichter zur Verzeihung: nein, die Einsicht in physiologisch-psychologische Notwendigkeiten fordert ein Gewährenlassen, ein Anerkennen, ein Sichbegnügen, das der nüchternen, wissenschaftlichen Selbstbescheidung viel näher verwandt ist als der immer etwas Selbstüberhebung mit einschließenden, immer theologisch-karitativ gefärbten Nachgiebigkeit. Wohl liegt hier ebenfalls das Bewußtsein vom unendlichen Wert des unendlich Kleinen zum Grunde: allein, es ist mit einem ganz andern Wertmesser gewonnen.

Wenn das unendlich Kleine der Boden ist, worin das Höchste die Wurzel hat, verstehen wir erst, wie nicht nur Ibsen, wie der Dramatiker überhaupt an sich selbst und aus sich selbst seine Charaktere gewinnen kann. Hjalmar Ekdal, diesem Phantasie- und

Gemütsmenschen, der im Entwurf ein verpfuschter Dichter genannt wird, fehlt wohl nur ein gewisses Maß von Energie, ein sammelnder Wille, daß sich sein eifriges Basteln verwandelt hätte in ein eifriges Bilden, der unedle Müßiggang in einen edlen. War doch — das Problem auch von der andern Seite her gesehen, von der des wirklich begnadeten Genius — war doch der junge Goethe zeitenweise bange davor, es möchte ihm sein Leben zerrinnen und sein Dichten. Fehlt aber — man hascht unwillkürlich nach einem neuen, gewagten Bilde — die feine, kräftige Stütze, auf der, im Gleichgewicht schwebend, der Tragbalken mit Phantasie am einen Ende, Gemüt am andern mühelos drehen und schwingen kann, so bleiben Gemüt und Phantasie künstlerisch nutzlose, in einem gemeinen Dasein gemein verwendete Göttergaben. Wiederum anders ausgedrückt: Gemüt und Phantasie geraten dann unter entwürdigende Dienstbarkeit, unter die des bloß Zerstreuung heischenden, dilettantischen, sich um jeden Preis „divertierenden" Ichs, statt unter die des künstlerischen, sich um jeden Preis selbst realisierenden Ichs. Und büßen doch nicht ganz ihre Art und ihren Wert ein, wennschon im geistigen wie im gewöhnlichen Dasein stets die Herrschaft abfärbt auf die Diener.

Hjalmars Gefühl für die Seinen, besonders für Hedwig, ist echt. Das zeigt seine Reue und sein Bedürfnis, wieder gut zu machen, wie er des Kindes Erwartungen einmal getäuscht und mehr noch, wie er es als Eindringling in die Familie von sich gestoßen und bis zum Tode verwundet hat. Wahres Glück erfüllt ihn, wenn er heimkehrt und sie ihm entgegenfliegt — „mit ihren süßen, leis zwinkernden Augen". Gewiß, seine „namenlose Liebe" gefällt sich sogleich wieder in den gewohnten Phrasen, und immer spricht bald die Selbstsucht dazwischen, zum mindesten als gekränkte Eitelkeit. Doch darf solcher Egoismus nicht verwechselt werden mit dem die Liebe ausschließenden eigentlichen, dem gewissenlosen, natürlichen der Tat. Keine Entschuldigung hat der alte Werle nötig vor sich, höchstens eine kluge vor andern, während Hjalmar sich beruhigen und über sein unangenehmes Mahnempfinden hin-

wegschwätzen muß. „Es dauert ja nur ein paar Minuten," sagt er, wenn er dem augenkranken Kinde den Retouchierpinsel überläßt, und: „Ich will nicht die Verantwortung haben; du mußt selbst die Verantwortung tragen." Wie oft sind wir Hjalmar, sei es auch nur für Augenblicke, wie allgültig klingen seine Entschuldigungen — wie spottet aller verdrossen Arbeitenden seine köstliche Verteidigung: „Ich benütze den Tisch doch, so viel ich kann!"

Schwindelt und lügt Hjalmar, so geschieht es, wenn nicht im Schwung der lebhaften, stets auf sein Ich gerichteten Einbildungskraft, dann eben wieder aus Egoismus, aus dem der Schwäche. Er verleugnet zum Beispiel in Gesellschaft seinen Vater und lügt ihm eine Regung der Sohnesliebe vor zur Beschönigung. Das sind seine übelsten Lügen; meist läßt er den Kreisel harmloser schnurren und befindet sich dabei „so wohl, wie sich's nur ein Mensch wünschen kann". Er ist in seinen Augen ein Erfinder, obgleich die Art der Erfindung noch nicht feststeht; ein treusorgender Familienvater, ob er sich schon von Frau und Tochter ernähren und bedienen läßt; und beides „erhebt ihn über seine engen Verhältnisse".

Die Entwicklung des europäischen Realismus im letzten halben Jahrhundert — und jetzt schon weit über Ibsen herunter — hat stetig hingestrebt zu einer engeren und engeren Einschränkung des Schillerischen klassizistisch-verächtlichen, auf eine niedere Stoffwelt gemünzten Satzes: Was kann der Misère denn Großes passieren? Ziehen wir nur, ganz abzusehen von den bildenden Künsten mit ihrer Fülle der Belege, die Entwicklungslinie etwa bis herab zu Maupassants Histoire d'une fille de ferme, oder Gerhart Hauptmanns naturalistischem Meisterwerk Rose Bernd, oder endlich bis zu Gorkis Nachtasyl. Auch der Misère kann demnach Großes passieren: dieses, daß ein großer Künstler ihr, vermöge seiner uns mitbezwingenden Teilnahme, im Reiche der Einbildungskraft ein gesichertes Dasein zuweist.

Kaum sind die Mittel zu erspähen, die dem alten Leutnant und der ehemaligen Haushälterin Gina, zweien an sich so unscheinbaren Durchschnittswesen, die künstlerische Einprägsamkeit und

Dauerbarkeit verleihen! Die Kunst, Menschen, nichts als Menschen auf den Schauplatz zu bringen, scheint sich hier noch bewundernswerter zu offenbaren — oder zu verbergen.

Nicht nur wird in diesem Werk jedes Wort und jede Pause, jedes Tun und Unterlassen genutzt zur Charakterzeichnung, es wird oft doppelt und dreifach genutzt: charakterisiert zwei und mehr Personen zugleich. Was Goethe Spiegelung benennt, ist ein Hauptmittel solcher Technik: Hjalmar steht zwischen seinem Vater und seiner Frau in der Weise, daß sie von ihrer Stelle aus ihn „zurückspiegeln", und von ihm wenigstens Streiflicht empfangen.

Was erhält man viel in den einigen Szenen, in denen Hjalmars Vater erwähnt oder vorgeführt wird? Ein paar Andeutungen des Vorlebens, ein paar einfache Linien seines gegenwärtigen Lebens. In der Jugend als Leutnant war er „ein verdammt feiner Kerl"; dann Kaufmann und Holzhändler, machte er gemeinschaftlich mit Werle große Ankäufe von Waldungen und ließ sich, unfähig und unzuverlässig, Abholzungen auf fiskalischem Gebiete zuschulden kommen. Und der „Leutnant" hat das Zuchthaus als ein gebrochener, unrettbar verlorener Mann verlassen.

Werles Diener Petersen spricht die Empfindung aus, die uns einen solchen Deklassierten unwillkürlich näher bringt. „Ich mein' doch, man soll schangtil mit Leuten sein, denen's mal besser gegangen is." Selbst einem Richard II. gegenüber haben wir im Grunde das nämliche Gefühl, nur um so viel gesteigerter, als „die Fallhöhe" größer ist und der Wert der Persönlichkeit uns mit mächtigem Pathos anruft. In beiden Fällen stimmt die Einsicht in die Unfähigkeit der Gestürzten uns zu gnädigen, wenn nicht begnadigenden Richtern. Daß wir den König nicht verachten, hindert leicht genug das Pathetische; was aber rettet uns hier vor einem peinlichen und widerwärtigen Eindruck?

Zunächst das dem Bedauerlichen beigemischte Drollige. Und dem Drolligen hilft, jede Verstimmung in uns niederzuhalten, ein leises, ungesuchtes Hinstreifen über die Seiten des Gemütes, wofür die Bezeichnung „Das Rührende" fast schon zu viel wäre.

Zu Hause, bei kleinen Familienfesten, legt er, der Gebrandmarkte, heimlich die Leutnantsuniform an; klopft es, eilt er in sein Zimmer, so rasch ihn die zitternden Beine tragen. Hat er ein wenig getrunken, beteuert er wohl, keine Angst zu haben, aber schon der Anblick eines unvermuteten Besuchers jagt ihm jähen Schrecken ein. Schläfrig, mit schwerer Zunge, erzählt er Gregers die Geschichte der Wildente — seine eigene Geschichte. Vom alten Werle angeschossen — in die Tiefe gegangen —.

All dies würde wohl ergreifend wirken, wenn es der Dichter nicht so zurückhaltend verzeichnete. Und besonders, wenn der romantische Zug in der sonst alltäglichen Physiognomie mehr hervorträte: der Aberglaube, daß der niedergeschlagene Wald sich rächt, daß von dieser Rache alles über die Familie gekommene Unheil sich herleitet. Nicht nur liegt hierin das Zeugnis für Ekdals Unschuld: die Romantik könnte, stärker betont, die ganze Gestalt „heben".

Ibsen will für seine Gestalten kein Podium mehr, keine Erhöhung und Entfernung, keine Schaubildlichkeit. Unmittelbar vor und zwischen uns sollen sie zu wandeln und zu handeln scheinen, in greifbarer Nähe.

Und doch, ein Schimmer von Poesie fällt auf den Alten und den Sohn in der neuen Gemüts- und Sorgenwelt, die ihnen der Dichter geschaffen hat: in dem Speicherraum, wo die Hühner, die Tauben, die Kaninchen und — die Wildente ihre Gehege und guten warmen Plätzchen haben. Das Surrogat für das wirkliche Glück, die Liebhaberei statt des Berufs und Lebenszweckes, womit sich Tausende und Tausende von Menschen begnügen und wovon so oft ihr Behagen und ihre Zufriedenheit mehr abhängt als von den wichtigsten äußeren Umständen, von Reichtum und Armut, Gesundheit und Krankheit. Das einsame alte Mädchen und seine Katze, die Sammler der seltsamsten unscheinbaren Dinge sind so die gewöhnlichen Beispiele um uns her.

In der Wildente nun wird zum ersten Male diese merkwürdige Tröstung der Enttäuschten, diese etwas edlere Betäubung und Zerstreuung der Entgleisten und Gescheiterten für die

Bühne gewonnen und damit dem Schauplatz eine neue moderne Romantik.

Hieran hat keinen Teil die Gattin und Mutter — Gina — ganz unromantisch und ohne jede Bildung. Und dennoch wird auch sie unvermerkt davor behütet, die Grenzlinien des Langweiligen, des Gemeinen zu überschreiten. Man darf sagen, daß sie trotz des weiten Abstandes einiges mit Nora gemein habe. Ohne Aufhebens und ohne Lob zu verlangen, arbeitet sie rastlos für den Mann und kargt sich das Nötige am eigenen Leibe ab. Seine Anschauungen und Wünsche, sein Geschmack und Behagen sind allein maßgebend im Hause, und wie Frau Helmer nimmt sie ungerechte Vorwürfe hin, überall des Eheherrn empfindliches Selbstgefühl zu schonen. Auch dieselbe unheuchlerisch-natürliche Auffassung der Dinge ist ihr eigen, die freilich in den unteren Volksschichten sehr viel besser gedeiht, so daß es etwa richtiger wäre zu sagen, Nora habe sie mit ihr gemein. Wie sie z. B. von ihrer Vergangenheit erzählt. Ja, die Mutter, die war nun keineswegs so „rejell", wie Hjalmar glaubte; sie redete und redete, bis der Großhändler „seinen Willen hatte". Und warum sie das Hjalmar damals nicht gleich gestand? Weil er sie sonst nicht geheiratet hätte, und sie konnte sich doch nicht total unglücklich machen. Auch all die Jahre ihres Zusammenlebens, das muß sie zugeben, hat ihr die Reue keine Qual bereitet, denn sie hatte eben mehr wie genug an den Haushalt zu denken und ans Geschäft, und hatte, weiß Gott, „diese alten Intrigen" schon beinahe vergessen.

Die Helmer und Hjalmar finden das „empörend" und rufen aus: „Keine Moral, kein Pflichtgefühl" — „man denke nur: nicht einmal Reue." Aber sie empören sich jeweilen nur in der deklamatorischen Abrechnungsstimmung; hernach, wenn sie erst vor jeder Überwachung sicher sind, legt sich ihre Empörung wieder großmütig zur Ruhe, und sie lassen gerne alte Intrigen vergessen sein — um in gewohnter Weise weiterleben zu dürfen.

Der Dichter hat nichts einzuwenden gegen die peinlichste Feinfühligkeit, sofern sie nur echt ist; der unechten allerdings möchte

er die Aufrichtigkeit und die Natürlichkeit vorziehen. Aber auch dieses gibt er uns in der Wildente nicht so unerbittlich zu verstehen wie im Puppenheim. Er lächelt beinahe gütig über den Worthelden Hjalmar, der Werles Schenkungsbrief für seinen Vater und Hedwig erst feierlich zerreißt — in Gegenwart des idealistischen Freundes — und dann später wieder bedächtig zusammenklebt.

Eins wurde der Frau, die just so ist, wie Hjalmar sie nötig hat, von den Kommentatoren übel gedeutet: Hedwig sei doch offenbar des alten Werle Tochter, von dem sie ja das verhängnisvolle Augenleiden geerbt habe. Mit welchem Recht dürfe dann Gina ihres Mannes Frage, ob Hedwig ihm gehöre, entrüstet und trotzig abweisen!

Mit welchem Recht? Eine sehr — juristische Frage. Sie antwortet nach ihrem Gefühl und Bewußtsein. Als Mädchen aus dem Volke nimmt sie ihren einzigen, halb erzwungenen Fehltritt wie etwas anderes Unangenehmes, was einem widerfahren und längst überstanden ist. Sich deswegen nun sagen lassen: sie sei — „so eine": das treibt selbst der Geduldigen das Blut in die Wangen.

Vor allem aber hat sie ein starkes, wenn auch dumpfes Gefühl von der Möglichkeit, Begangenes nicht durch Reue, sondern durch Lieben und Handeln wieder gut zu machen, von der Möglichkeit zu erwerben, um zu besitzen. Und so fügt der Dichter den bedeutsamsten Zug diesem Menschenbilde erst hinzu in den letzten Worten, die er Gina sprechen läßt, wenn sie mit dem verzweifelnden Hjalmar die tote Hedwig auf ihr Lager trägt: „Eines muß dem andern helfen, denn jetzt, meine ich, gehört sie uns doch zu: dir zur Hälfte und mir zur Hälfte."

Mit der Teilnahme an so schlichten Naturen und ihren Schicksalen verhält es sich wie mit der Liebe zur Gesamtnatur. Viele von uns werden nur beim Anblick gewaltiger Sturzbäche oder wolkengekrönter Bergriesen innerlich bewegt, und auch dann meist nur zur Bewunderung; inniger Fühlenden hingegen spricht jeder Baum und Strauch, jede Wiese und jeder Tümpel heimlich

und herzlich von jener unergründlichen Macht, die wir unser aller Mutter nennen.

Und die Teilnahme an so schlichten Naturen und ihren Schicksalen ist unter Umständen eine wohltuende Beschränkung, Rast und Abwechslung. Wer sich mitempfindend in die Seelen und Geschicke hochgesteigerter, quälend komplizierter Menschen versenkt hat, wie — sagen wir — Herodes und Mariamne, Rhodope und Gyges und Kandaules, wird auch wieder bereitwillig so übersehbaren, unverschlungenen Lebensläuften nachgehen, die doch nicht minder Pfade des Menschentums sind — des Geheimnisses und der Offenbarung.

Besonders, wenn des Dichters Rembrandtischer Geist, hier dämpfend, dort beleuchtend, in leiser Stilisierung spielt um ihre Realität, und die Wahrheit h i n t e r den Dingen ahnungsvoll dämmern läßt. Recht im Gegensatz zum Naturalismus, der sie i n den Dingen sucht, und dann, wie Amalie Skram in ihrem Roman Die neue Generation, durch die Schilderung einer ähnlichen Kleinwelt wahre Nervenmartern schafft. Nichts lindert da die Abscheulichkeit eines Heims der Armut und Sorge, nur Fatum und Ohnmacht herrschen von Anfang bis Ende, und trotz der fesselnden Erzählungskunst der Verfasserin und der auch dort so echt wiedergegebenen kindlichen Psyche verlassen wir erlöst aufatmend das kleine Haus in Bergen, während wir gern verweilen unter des Photographen „niedrigem Dach", im reinlich-gemütlichen Atelier- und Wohnraum.

Vor allem um Hedwigs willen, der Vierzehnjährigen, deren innere Gestalt schon stark und eigen genug entwickelt ist, uns solche Umgebungen, Gewohnheiten, Zustände anziehend und lieb und bedeutsam zu machen. Von ihr, der nicht eigentlich in den Mittelpunkt gerückten, die zuerst seitwärts steht, laufen doch verbindende Strahlen aus und ziehen ringsum in ihren sanften Lichtkreis Menschen und Tiere, Belebtes und Unbelebtes, auch das alte Buch mit den Stichen und die zerbrochene künstliche Uhr auf dem Speicher.

Nur einmal vor Ibsen ist ein junges Menschenkind in seinem dumpf und klar emporringenden Leben so belauscht worden: der junge Parzival. Dort mit den vielfachen Mitteln des Epikers geschildert in weit gespanntem Rahmen; hier dramatisch gemeistert, knapp und erschöpfend.

Hedwigs Eltern empfangen Daseinsberechtigung und Wert durch diese Tochter, die — das empfinden wir unmittelbar und begrübeln es höchstens nachträglich — Hjalmars, nicht Werles Tochter ist. Der Dichter verhält sich zwar unparteiisch, aber er deutet zu Erwägendes leise an. Auch Hjalmars Mutter soll augenleidend gewesen sein, und zudem weist des Kindes künstlerische Neigung und Begabung entschieden auf ihn zurück. Sie zeichnet unwillkürlich, während sie am Tische sitzend mit der Mutter spricht. Sie beobachtet die verschiedenen Stimmungen und Beleuchtungen des Speichers —: das sieht man doch, meint sie. Und wenn sie die Kupfer in Harrysons History of London betrachtet, die ein Schiffskapitän in der Wohnung vergessen hat, die Kirchen und Schlösser und Straßen und großen Segelschiffe, dann erfaßt sie nicht die Lust hinauszuziehen und die große, wirkliche Welt zu sehen, nein, am liebsten möchte sie lernen, solche Bilder zu radieren, wie da in dem englischen Folianten stehen. Hier verwertet der Dichter übrigens eigene Kindheitserinnerungen, denn er selbst studierte einst mit Eifer den alten Harryson, und bildender Künstler zu werden, war seiner Knabenjahre Traum und Sehnsucht.

Wiederum gelingt es nicht, wenn wir die wenigen Linien nachprüfen, aus denen sich Hedwigs Bild zusammenfügt, den Belebungshergang zu erfahren. Gleich der Mutter ist sie stets zu Opfern bereit für den Vater, ohne doch unkindlich zu berühren. Sie tut alles aus inniger Liebe zu ihm, aber immerhin auch, ihn bei guter Laune zu erhalten, weil es „dann hier lustig ist". Kindlich betont sie ihren Besitz: ihr gehört die Wildente, Vater und Großvater bekommen sie nur geliehen, so oft sie wollen. In ihrer Einsamkeit, ohne Schulbesuch, bleibt sie in der Auffassung mancher Dinge sogar ein wenig hinter ihrem Alter zurück. In das Nacht=

gebet schließt sie die Wildente ein; morgens betet sie nicht, denn da ist es hell und man braucht sich vor nichts zu fürchten. Liebenswürdig und herzgewinnend blickt uns dies zarte Antlitz entgegen von der dunklen Folie eines im ganzen heroischen, entsagungsvollen Kinderlebens, das denn auch folgerichtig endet in einer tragisch-heroischen Tat.

Physiologisch und psychologisch folgerichtig. Hedwig ist in einem bedenklichen Alter, sie hantiert merkwürdig mit dem Feuer in der Küche und nennt es Feuersbrunst spielen. Die erwachenden Gefühle tappen gleichsam im Dunkeln und betätigen sich nur unschuldig-spielerisch. Nicht mit frühreifen Altersgenossinnen in Verkehr, weiß sie sich die traurige Ahnung, daß sie nicht ihres Vaters rechtes Kind sei, nur romantisch zu erklären: „Mutter kann mich ja gefunden haben. Und nun hat es Vater vielleicht erfahren. Von solchen Geschichten habe ich schon gelesen.“ Fassungslos ist ihr Schmerz, da Hjalmar sie von sich stößt, und begierig lauscht sie dem Vorschlag des schlechten Psychologen Gregers, freiwillig die Wildente zu opfern, das Beste für den Vater hinzugeben, was sie habe und kenne auf der Welt.

„Glauben Sie, das würde helfen?“ fragte sie, noch halb zweifelnd, aus ihrer natürlichen, nicht verrückten und verzückten Empfindung heraus. Versuchen Sie es, rät er, und sie erwidert „leise mit leuchtenden Augen“: Ja, ich will es versuchen. Am folgenden Morgen wird ihr der Vorschlag fast mit Gewalt noch einmal und tiefer eingedrückt, unter Anreizung ihres kindlichen Ehrgefühls: „Hätte sie nur den echten frohen Opfermut —!“

Sie gehorcht der Suggestion, anders und heldischer als Gregers wollte. Im Speicherraum kämpft sie den letzten Verzweiflungskampf, der damit endet, daß sie die Pistole gegen die eigene Brust richtet.

Nicht im Augenblick der Erschütterung und Ergriffenheit entläßt uns der Dichter, seine Liebe zur Wahrheit und — zum Leben verhindert, daß wir uns etwa mit Gregers des falschen Glaubens getrösten, Hedwig sei nicht vergebens gestorben, der Schmerz werde

in ihres Vaters Seele das Erhabene befreien. Wohl sucht sich Hjalmar der Selbstbeschuldigung zu erwehren, ballt die Fäuste und schreit Peer Gyntisch zum Himmel: O du da oben! — Wenn du da bist! Warum hast du mir das getan! Aber keine dreiviertel Jahre später, wenn das erste Gras auf klein Hedwigs Hügel verdorrt, wird er hohle Reden führen „von dem Kinde, das dem Vaterherzen zu früh entrissen ist", wird sich einwickeln in Rührung und in Mitleid mit sich selbst.

Indem Doktor Relling dies vorhersagt, mag er als Chorus oder Vertreter des Dichters gelten, und so überall, wo er — nur die ohne weiteres überzeugenden Folgerungen zieht aus den gegebenen psychologischen Tatsachen. Sonst aber ist Relling in seinen Meinungen und Handlungen durch Anlage und Schicksal bestimmt, gleich den übrigen Personen. Und die wenigen, an sein Persönliches verwendeten Striche erklären genügend die cynische Färbung seines Pessimismus, der sonst vielleicht bloß unbestechliche Weltansicht und Welteinsicht heißen dürfte. Schon früh dem Alkohol verfallen, hat er sein Bestes vergeudet und vertan — ein Vorläufer, eine Vorskizzierung der Brendel und Lövborg. Geistesstarke Verlorne, behaftet mit der einen unüberwindlichen Schwäche, und das Ergebnis: eine Mischung von Selbst- und Weltverhöhnung, von Gleichgültigkeit und Verzweiflung, von Mitgefühl und Mephistophelismus.

Wenn er Hjalmar den Erfinderwahn beibringt, um ihn über sein Photographen-Alltagsdasein zu erheben, wenn er dem vertrunkenen Theologen Mollvik den Glauben einflößt, er sei dämonisch, „das arme gute Schwein" vor Verzweiflung zu bewahren —: die Selbstverachtung des Menschen, „der zu seiner Schande etwas wie ein Doktor ist", greift und wirkt da tragisch-ironisch um sich und sorgt, wenigstens in andern die Lebenslüge zu erhalten, das stimulierende Prinzip, die Fontanelle im Nacken — eben das Ableitungsmittel, das seinem eigenen Elend der überlegene Verstand erbarmungslos entzieht.

Lediglich den überlegenen Verstand hat er mit dem Dichter

gemein, oder der Dichter mit ihm, und so erkennen und sagen sie beide: Man nehme dem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge und man nimmt ihm das Glück. Dies ist, schulmäßig gesprochen, der „Grundgedanke" des Stücks. Ihn falsch finden werden nur — Durchschnittsmenschen.

Hingegen, daß Doktor Relling, so wie er nach Anlage und Lebensführung geschildert ist, den Hjalmarnaturen Lebenslüge als Arzenei verordnet, muß das bedeuten — Ibsen empfehle und tue dasselbe? Vielmehr — man sollte es auf dem Markte ausschellen! — der gesteigerte Gedanke: so notwendig brauchen Durchschnittsmenschen die Lebenslüge, daß man sie ihnen eher geben denn nehmen müßte, hat hier den ihm passenden Träger gesucht und gefunden. Und wie das Werk dieser Gestalt benötigte, so mochte auch der Dichter in der Gregers-Rolle sich selbst eines derben Arztes bedürftig fühlen. Denn immer ja fällt im Schaffen die ethische und ästhetische Forderung, fällt beichten und formen zusammen.

Während gewöhnlich im Drama nur Spiel und Gegenspiel sich gegenüber treten, zeigt dies sehr kunstvoll geplante „naturalistische" Werk eine Aufstellung gleichsam im Dreieck:

Hjalmar

Gregers Relling.

Hjalmars Gegenspieler Gregers findet seinerseits einen sehr entschiedenen Gegenspieler in Relling, der jedoch innerlich auch gegen Hjalmar gerichtet steht, nur daß er ihn, als unheilbar Schwachen, nicht angreift, sondern schützt. Die Stellung der übrigen Personen dementsprechend graphisch verdeutlicht, gesellen sich zu Hjalmar die Seinigen, auch Molvik; zu Relling Frau Sörby und der alte Werle, deren Ehe nach zwei Seiten, nach Gregers wie nach Hjalmar hin, gegensätzlich verwertet wird.

Die kluge, gewandte und wohlmeinende Frau Sörby, die Witwe eines Pferdedoktors, der sie schlug, Frau Sörby, die sich nun gut versorgt, aber dem blinden Gatten mindestens so viel geben wird, als sie empfängt, sie hat Werle „selbst die kleinste

Kleinigkeit" anvertraut, die die Leute „mit einem Schein von Wahrheit" über ihre freundereiche Vergangenheit sagen können. Und er wiederum „hat aus nichts ein Hehl gemacht, was seine Person betrifft". Gerade das verbindet die beiden so fest. Sie also, verwirklichen sie dann nicht die wahre Ehe, wozu volles Vertrauen, unbedingte Offenheit und gegenseitige Sündenvergebung — „diese ganzen Fatalitäten" — gehören?

Nun, Ibsen skizziert das Gegenbildchen nur, begnügt sich mit einem Augenwink, einer Andeutung, daß die Moral nicht so unbedingt da mitspreche, wie Idealisten vom Schlage des Gregers wähnen. Im Macbeth aber sehen wir das Gemälde einer solchen idealen Ehe — zwischen Verbrechern. Aufrichtigkeit, die so gern und begeistert als ein sittliches, transzendentales Bedürfnis gefeierte, kann auch ein bloß natürliches, bloß praktisches Bedürfnis sein: etwa wie die Ehrlichkeit unter Spitzbuben. Offenherzig bin ich immer gewesen, sagt Frau Sörby, damit kommen wir Frauenzimmer am weitesten. Ach, wir Frauenzimmer sind recht sehr verschieden, meint Gina, die eine macht's so, die andere anders.

Als Dichter der Wildente kniet der Dichter des Brand und des Puppenheims und der Gespenster in stiller Kammer und versetzt sich schmerzhafte Streiche mit einer Bußgeißel, in die er Widerhaken eingeflochten hat.

* * *

„Das Studium und die Wiedergabe dieser Menschen wird nicht leicht sein," schreibt Ibsen nach Vollendung des Werkes seinem Verleger. Eben weil es nur Menschen sind und in Handlung gesetzt ohne Zugeständnisse an das Theatralische. Zu dem Verdienst solcher rein schöpferischen Tätigkeit glaubt er aber ein weiteres erworben zu haben. „Das Stück nimmt in meiner dramatischen Produktion gewissermaßen einen Platz für sich ein; das Verfahren weicht in mancher Hinsicht von meiner früheren Methode ab." Und er hofft und würde es für „sehr wünschenswert halten, hierdurch einige der jüngeren Dramatiker auf neue Bahnen zu locken."

Kein Zweifel, daß die eigentümliche symbolische Verwendung der angeschossenen Wildente gemeint ist, der Beginn des sogenannten Symbolismus im modernen Drama. Die jüngeren Dramatiker sind ihm dann ja auch gefolgt und rasch an ihm vorbeigegangen. Sie haben uns den Symbolismus schließlich ganz ohne Menschen gegeben, den Kommentar ohne Text.

In der Wildente ist er lediglich Kommentar, entbehrlicher Kommentar, den man streichen könnte, ohne dem künstlerischen Wert, ohne der Menschendarstellung Wesentliches zu rauben. Denn es handelt sich nicht um etwas Ungreifbares, das man in und mit dem Dargestellten empfängt, sondern nur um eine Dreingabe, eine Erläuterung des Psychologischen nach Art der Tierfabel, und zwar der Lessings.

Wie Lessing seine Fabeln der einfachen Beobachtung oder Tatsache gleichsam abringt, indem er die Tatsache so lange dreht und wendet, bis sein Scharfsinn jeden für ein fabula docet irgend nutzbaren Punkt herausgesucht, manchmal auch herausgetüftelt hat, so verbraucht Ibsen den Einfall, daß die Ekdals unter Kaninchen und Hühnern eine gerettete Wildente auf ihrem Bodenraum hegen, bis ins kleinste für ein dramatis fabula docet. So bis ins kleinste, daß wir es gelegentlich mit Hedwig sonderbar finden dürfen. Schon vor Ibsen ist es namentlich bei den Franzosen beliebt gewesen — und bis heute geblieben — an auffallender Stelle des Stückes eine treffende Vergleichung vorzubringen und von ihr schließlich den Titel zu entlehnen. Das neue Verfahren bestünde also nur darin, den Tropus wie einen Polypen in die Mitte zu setzen, seine Fangarme ständig nach allem Erreichbaren ausstrecken und es zäh festhalten zu lassen.

Den äußersten Gegensatz hierzu bildet Shakespeares Verwertung der Metapher in den Werken der Reife. Nichts Seßhaftes haben seine Metaphern und nichts Umklammerndes. Sie wirbeln vorbei, verdrängen und überstürzen sich oft in jagender Eile, was sie verdeutlichen sollen, nur streifend.

I have no spur
To prick the sides of my intent, but only
Vaulting ambition wich o'erleaps itself
And falls on the other. (Macbeth I, 7.)

Welche Bildervermischung, so jäh, daß die Sprache zum Stammeln wird, — und doch, welche Anschaulichkeit! Ja, so paradox es berühren mag und so wenig es der Raum hier zu beweisen verstattet, die höchste Anschaulichkeit ist nur zu erreichen in der Katachrese. Vergleiche, die nicht hinken, geordnete Bilder sprechen nicht die Einbildungskraft an, sondern den Verstand, sind immerdar rhetorisch. Der Symbolismus der Wildente — der moderne Symbolismus überhaupt — ist nicht Poesie, sondern Rhetorik.

Der neue Weg, auf den Ibsen, noch im Besitz seiner vollen künstlerischen Kraft, hier schon den Fuß setzte, war kein Weg zu neuen Höhen, war der Weg niederwärts des Alters, der sich verringernden Schöpferkraft.

Das ist freilich eine Auffassung, um die sich heftiger Streit erheben kann und wird. Sie soll begründet werden bei der Betrachtung der später folgenden symbolistischen Dramen, in denen eines doch sich verringert, die Kunst der Menschendarstellung, also schlechtweg die Kunst. Vorläufig aber zog der Dichter den Fuß wieder zurück von dem sinkenden Pfade und schritt in der Tat zu einem neuen Gipfel empor — in der Tragödie Rosmersholm.

VI

Rosmersholm

Schicksal und Gemüt sind nur Namen eines Begriffes.

Novalis

1

Im Jahre 1885 gedachte Ibsen Rom und Italien etwas früher als gewöhnlich, schon Ende Mai, zu verlassen, um entweder in Tirol oder am Bodensee in Ruhe arbeiten und ein neues Schauspiel bis zum Herbst — „zur gewohnten Zeit" — vollenden zu können. Statt dessen verbrachte er den Sommer, Juni bis September, nach elfjähriger Abwesenheit wieder einmal in Norwegen, hauptsächlich in dem Seebad Molde. Dann kehrte er nach München zurück, wo sich eine Menge literarischer Angelegenheiten besser wahrnehmen ließ, wo ihm auch schon allzu lange seine Gemäldesammlung in fremder Obhut stand, ohne daß er und die Seinen irgendwelche Freude davon haben konnten.

Erst im November wurde Rosmersholm in München begonnen, erst am 29. September 1886 das Manuskript an die Druckerei abgesendet. Er habe sich lange mit dem Stoffe getragen, berichtet der Dichter an den befreundeten schwedischen Lyriker Karl Snoilsky, und nun während der norwegischen Reise genauere Studien gemacht. Ebenso bezeichnet er dem Verleger und Georg Brandes das Stück als die Frucht der Eindrücke, Erfahrungen und Beobachtungen seines Sommeraufenthaltes in der Heimat.

„Nie habe ich innerlich dem Tun und Treiben meiner Landsleute fremder gegenüber gestanden als nach den Lektionen, die das letztverflossene Jahr mir erteilt hat. Nie abgestoßener, nie unangenehmer berührt. Aber ich gebe trotzdem die Hoffnung nicht auf, daß sich dieser ganz rohe Interimszustand einmal zu einem wirklichen Kulturinhalt in wirklicher Kulturform klären werde."

Pessimistische Eindrücke — optimistisches Vertrauen. Nicht mehr in kimerischem Dunkel schien ihm das Land versunken — er

nannte es nach dieser Reise das leicht umschattete Norwegen. Ja, das Gedicht „Sterne im Lichtnebel" spricht eine kühne patriotische Hoffnung aus. Zwar glaubte er nicht, daß die vorhandenen aktiven Kräfte da oben tiefere und innerlichere Aufgaben zu fördern vermöchten als die der gegenwärtigen Tagesordnung, und vielleicht kaum diese einmal. Gleichwohl gewann er die Zuversicht, in Johannes Rosmer wenigstens die Möglichkeit einer höheren aktiven Kraft zu verlebendigen und solche tief innerliche Aufgaben nun dramatisch zu umschreiben, wie er sie, am 14. Juni 1885, vor dem Verein Drontheimer Arbeiter programmäßig ausgesprochen hatte.

„Hier ist noch viel zu tun, bis man von uns sagen kann, wir seien zu wirklicher Freiheit gelangt . . .

Es muß erst ein adeliges Element in unser Staatsleben, in unsere Regierung, in unsere Volksvertretung und in unsere Presse kommen.

Ich denke natürlich nicht an den Geburtsadel, und auch nicht an den Geldadel, nicht an den Adel der Wissenschaft und nicht einmal an den Adel der Fähigkeit, der Begabung. Sondern ich denke an den Adel des Charakters, an den Adel des Willens und der Gesinnung. Der allein ist es, der uns befreien kann."

Er wird uns kommen, fügte er damals hinzu, aus zwei Gruppen, die unter dem Parteidruck noch nicht unersetzlichen Schaden gelitten haben — „er wird uns kommen von unseren Frauen und von unseren Arbeitern".

Und nach der Rückkehr konnte er den herzlichen Huldigungsworten einer Studenten-Versammlung die Gewähr entnehmen, daß auch die dritte Gruppe, der seine Zuversicht gehörte, daß die große Mehrheit der studierenden Jugend im Grunde mit den kämpfenden, klärenden und stetig fortschreitenden Lebensmächten auf den Gebieten der Forschung, der Kunst und der Dichtung im Bündnis sei. Deshalb wird ihn der Dank für Rosmersholm eines jugendlichen Debattierklubs in Christiania erfreut haben, denn gegen seine Gepflogenheit gab er den Fragen des Vorsitzenden ausführlichere Antwort, die uns mitbelehrt über seine künstlerischen Absichten.

„Die Aufforderung zur Arbeit ist allerdings ein Leitmotiv von Rosmersholm.

Doch außerdem handelt das Stück von dem Kampf, den jeder ernsthafte Mensch mit sich selber zu bestehen hat, um seine Lebensführung und seine Erkenntnis in Einklang zu bringen.

Die verschiedenen Geistesfunktionen entwickeln sich nämlich nicht nebeneinander und nicht gleichmäßig in einem und demselben Individuum. Der Aneignungstrieb jagt vorwärts von Gewinn zu Gewinn. Das moralische Bewußtsein, ‚das Gewissen‘ dagegen ist sehr konservativ. Es hat seine tiefen Wurzeln in den Traditionen und in der Vergangenheit überhaupt. Hieraus entsteht der individuelle Konflikt.

Aber vor allen Dingen ist das Stück natürlich eine Dichtung von Menschen und Menschenschicksalen.“

Dreierlei ist demnach zu sondern.

Erstens Leitmotive, die man sich für eigenes Verhalten herauslesen darf, die jedoch für den Schaffenden nicht der Antrieb, nicht das Wichtigste gewesen.

Dann die eigentliche Fabel: Der Kampf um den Ausgleich der Lebens*führung* mit der Lebens*anschauung*.

Endlich, oder vielmehr zuerst: Menschen, Menschenschicksale.

Jene Leitmotive hat der norwegische Aufenthalt dazu gegeben oder verstärkt; die Fabel ist erkennbar das ursprünglichste, denn sie ist nur eine neue Form der Ibsenischen Grundfabel: des rastlosen und meist tragischen Versuchs edler Naturen, unbedingt sich selbst treu zu sein. Und für das dramatisierte Menschenschicksal wird uns diesmal ein Vorbild aus dem Leben und ein mitbestimmendes geschichtliches Vorbild genannt.

Eine neue Form der alten Grundfabel — zugestanden; aber zugleich eine erneuerte Form, ein Wiederaufnehmen aus reicherer Erkenntnis. Das moralische Bewußtsein ist konservativ: — so macht Gewissen Feige aus Jarl Skule, aus Julianus Apostata, aus Helene Alving. Bei Skule ist es das böse Gewissen, bei Julian das christliche, bei Frau Alving das gesellschaftliche. Bei

Rosmer sind es alle drei mit freilich sehr gedämpften Wirkungen: ihn quält die vermeintliche Schuld, ihn hemmt das Christlich-Priesterliche, wie das Gesellschaftlich-Ehrwürdige seiner Lebensstellung.

Doch das möchte schließlich nur Wiederholung und Mischung gebrauchter Motive heißen. Neu ist hiergegen der individuelle Konflikt zwischen dem Gewissen und gerade dem reinsten, uneigennützigsten Streben Rosmers, während die Bestrebungen seiner Vorläufer ihr Ich zum Mittelpunkt haben und behalten. Mit einem Worte, der Dichter erkennt nun: Das Gewissen macht nicht nur feig zum Bösen, es macht auch feig zum Guten und Besten. Es gehört zu den Hemmnissen des Fortschrittes in der Welt.

In seinen Vorlesungen über griechische Literaturgeschichte sprach Nietzsche davon, daß jede Gattung ihr zugehöriges Publikum habe. Man könne sagen, das Publikum ist da, und zu ihm findet sich sein zugehöriges Kunstwerk. Ohne Homers Publikum war kein Homer möglich, ohne die athenische Stadtgemeinde kein Sophokles. Nun gibt es, wie damals im Ästhetischen, so heute im Ethisch-Psychologischen, neue Gattungen, und sie setzen jeweilen eine, wenn auch zerstreute und verbindungslose Gemeinde der Stillen im Lande voraus, die sich abgezweigt hat von der großen europäischen Moral-Gemeinde: Nonkonformisten, Unzufriedene mit der Formel, die auf neue Fassungen dringen.

Daß eine solche Sezession erst eine Weile bestehen und sich im Dunkeln entwickeln muß, ehe sie ihren Seher fordert und findet, bestätigt uns der Dichter selbst durch seine tastenden, jahrelang nur der Richtung gewissen Schritte. Wie unvergleichlich fein Henrik Ibsen diese geheimen Regungen der Gegenwart, vielmehr der Zukunft in der Gegenwart, an und in sich empfunden, geklärt, geoffenbart hat, wird allgemein viel später erkannt werden, wenn er und seine Gemeinde wiederum einer Vergangenheit angehören. Er muß das gefühlt haben, als er meinte: Rosmersholm werde, soweit er es beurteilen könne, keiner Partei eine Handhabe zu Angriffen bieten.

Nicht aus Vorsicht faßt er hier so leise an; das entspricht der Natur des Stoffes und der beiden Hauptpersonen. Das sanfte Wesen Rosmers, dem sich Rebekka angeglichen hat, täuschte die Wächter der Moral. Der sammetweiche Ton — grau-violett-blau — auf den das Gemälde gestimmt ist, wirkte nicht revolutionär und sollte es nicht. Handelt sich's doch um einen individuellen Konflikt, um einen inneren Kampf ernsthafter Menschen — ganz vereinzelter Menschen, die ernstlich mit sich übereinstimmen wollen. Den übrigen ist nichts unverständlicher als solche Folgerichtigkeit, solche verpflichtende Logik. Denn ihnen ist am besten gedient mit ihren Idealen, wofür Ibsen, durch Rellings Mund, statt des Fremdworts das gute heimische Wort „Lügen" vorschlägt. In diesem Betracht erscheint Rosmersholm als ein Gegenbild zur Wildente. Es stellt Menschen dar, denen die ideale Forderung präsentiert werden könnte — ja, die sie unerbittlich sich selbst präsentieren.

Indes, über Wildente und Volksfeind, die persönlichen Parabeln und Zwischenspiele hinweg, knüpft Rosmersholm wieder an Gespenster an, nimmt das große und eigentlich das einzige Moralproblem der Gegenwart wieder auf, eben den Kampf der neuen Erkenntnis mit dem tief eingewurzelten, das Gefühl oft streng beherrschenden Anderswissen, dem Gewissen. Dort ist es eine mehr und mehr an ihrem heimlichen Widerstand sich ermannende Frau, hier ein empfindungsreicher und empfindungsweicher Mann; dort der Kampf des Intellekts gegen das bloß aufgedrungene, hier gegen das ins innerste Wesen eingedrungene Herkömmlich-Moralische; dort ein erschütterndes Erliegen, hier ein läuternder, tragischer Sieg. Der vornehmste Unterschied, um dessentwillen Rosmersholm etwas Neues, weit Wertvolleres ist als eine fesselnde Umgestaltung, eine verstärkende Wiederholung desselben Vorwurfs, liegt aber in der nunmehr so klaren Beleuchtung des hemmenden Moralbewußtseins, in der kühnen Enthüllung seiner Art und seines Ursprungs.

Ein merkwürdiger Zufall, daß Paul Rées Buch über die

Entstehung des Gewissens im Jahre 1885 erscheint, da Ibsen an Rosmersholm arbeitet. Oder eben kein Zufall, sondern ein Beispiel, wie zwei Vorpostenkämpfer der Menschheit, die nach derselben Richtung hin ausschwärmen, gleichzeitig und nebeneinander an demselben Punkt anlangen können. Daß der Dramatiker dies Buch etwa mitten im Schaffen gelesen habe, in währender Gestaltung die Charaktere darnach gestimmt habe, wird niemand vermuten, der den Vorgang künstlerischen Gestaltens überhaupt erfaßt und Ibsens Arbeitsweise im besonderen. Unablässig kreist er um eine Vorstellungsreihe und läßt alles andere beruhen, bis er in sich zu voller Klarheit kommt über sein Erlebnis und zur Sicherheit in den Schlußfolgerungen.

Auch Rées wenig beachtete frühere Schrift vom Ursprung der moralischen Empfindungen (1877), gegen die dann Nietzsche seine Genealogie der Moral richtete, wird er nicht, m u ß er sicherlich nicht gekannt haben, um sich — so überraschend für uns — mit dem Forscher zu begegnen in den Beobachtungen, die zur F r a g e führen nach dem Ursprung der Moral. Keineswegs berührt er sich ja mit Rée in den von Nietzsche bekämpften A n t w o r t e n.

Die Unterscheidung zwischen dem Egoistischen als dem Schlechten und dem Unegoistischen als dem Guten, das betont Rée immer wieder, dringt von Jugend an in uns ein. Wüchse jemand unter entgegengesetzten Verhältnissen auf, hörte und sähe von Jugend an das Entgegengesetzte als gut und schlecht bewertet, so würde ihm eben d i e s e Bewertung n a t ü r l i c h werden. Denn jeder nehme die Unterscheidungen seiner Umgebung an, ebenso unmerklich, so unvermeidlich wie den Dialekt seiner Umgebung. Die Verschiedenheit der bei verschiedenen Nationen herrschenden Gebräuche dient zum Beleg, wobei gerade auch die alten Isländer als Beispiel benannt werden, deren robustes Gewissen der Dichter der Nordischen Heerfahrt mit unserm christlichen Gewissen wie von selbst hat vergleichen lernen.

Was Rée zur Unterstützung seiner Lehre im Wenn-Fall vorträgt, das formt Ibsen dramatisch zur Tat. Dem christlich-

moralisch erzogenen Rosmer stellt er eine Frauengestalt, Rebekka, gegenüber, die in Finmarken, dem wildesten Norden, man dürfte sagen isländisch aufgewachsen ist. Also, wollend oder nicht — ich glaube, nicht wollend; selbst überzeugt oder nicht — ich glaube, noch nicht ganz selbst überzeugt, erhärtet auch er den von Rée angeführten Satz der spinozistischen Ethik: Gut und schlecht, die Worte bezeichnen nichts Tatsächliches, den Dingen an sich Eigenes — nec aliud sunt praeter cogitandi modos seu notiones.

Nicht wollend, wenigstens nicht mit dem Gemüte. Denn die Unterwerfung des besitzfrohen Egoismus unter den entsagenden Altruismus, der unbedingte Triumph des gebrochenen christlichen Willens über den ungebrochenen heidnischen — das wird nicht einfach psychologisch begründet, das wird, ob mit noch so gedämpftem Pathos, verklärt und gefeiert. Oder könnten wir glauben, daß der Dichter von Rosmersholm imstande wäre, den umgekehrten Fall, den Sieg der ursprünglichen Anschauungen Rebekkas über das Adelsmenschentum Rosmers gleicherweise zu verklären und zu feiern? Nein, was am Drama erwiesen wird, erweist das Drama am Dichter: sein Aneignungstrieb jagt vorwärts von Gewinn zu Gewinn, aber auch s e i n Moralbewußtsein hat klammernde Wurzeln in den Überlieferungen und der Vergangenheit. Erst in Hedda Gabler werden wir selbst jenes leise Pathos nicht mehr vernehmen, werden wir seine Erfassung der Charaktere so unbestechlich, seine Führung der Handlung so unparteilich und rein nach der Erkenntnis finden, daß man den Ausspruch Rées anwenden dürfte auf ihn: die Rücksichtslosigkeit ist die Tugend der Philosophen. Anwenden dürfte — lobend oder tadelnd!

Ibsen teilt mit dem stillen, optimistischen Träumer Rosmer die Grundstimmung der Seele, Gefühle und mehr noch Gegengefühle, wie er sie mit dem Freiluftagitator Brand geteilt hat. Seinem unbedingten Idealismus, seinem Glauben, daß die Menschen zu bessern sind und zu bekehren, kann keine Erfahrung noch Erkenntnis Abbruch tun. Nur waffnet er sich nicht mehr mit dem

Zorne Gottes, ungestüm-alttestamentlich, mit Prophetengebärden und Gewalt und Schrecken; nach Art des neuen Bundes soll das sanfte Beispiel wirken und Liebe und Freude. Rosmer heißt bezeichnenderweise Johannes. Und Rosmers Gemütsverfassung — obschon das Drama wieder einen äußersten Fall erfordert — spiegelt die Gemütsverfassung ungezählter Idealisten unserer Tage, deren Denken und Fühlen für immer entkräftet bleibt durch des christlichen Gedankens Schwäche, so vollständig sich ihr Verstand gelöst hat von den christlichen Dogmen und Überlieferungen.

„Wer von Jugend auf", bemerkt Rée, „mit Energie an den Gedanken gewöhnt worden ist, daß es einen Gott gibt und daß es sündlich sei, zu sagen: die Annahme eines Gottes ist absurd, wird diesen Satz auch im späteren Leben, auch wenn sein Glaube sich in Unglaube verwandelt hat, selten aussprechen ohne Unbehaglichkeit." Ähnlich verhält sich's da mit dem geistigen Zustand, wie nach neueren medizinisch-psychologischen Forschungen, z. B. eines Dubois, mit dem körperlichen Befinden mancher in Wahrheit schon Genesenen und doch noch immer Kranken. Längst ist die Ursache ihres Leidens beseitigt, aber die Empfindungsbahnen sind so darauf eingefahren, die Meldestelle im Gehirn ist es derart gewohnt, von gewissen Punkten des Körpers her, täglich und stündlich diese und jene Eindrücke zu verzeichnen, daß sie damit fortfährt — unbeirrt, ja fast unbeirrbar.

2

Die Macht der Gewohnheit, hier erforscht in ihrer erhaltenden Tätigkeit, verrät sich jedoch den rücksichtslosen Denkern — von La Mark bis zu Fritz Mauthner — immer und überall auch als die eigentliche schöpferische Macht, die wahre Allmacht. Und wiederum bezeichnenderweise hat das Drama Rosmersholm seinen Namen nicht nach einem der Handelnden, sondern nach dem Stammsitz eines Geschlechtes, der Hochburg einer Geschlechts- und Familiengewohnheit seit Jahrhunderten, die den dort Geborenen ihr Gesetz durch Vererbung mitgibt und in der selbstgeschaffenen Umwelt durch Erziehungs- und Überlieferungszwang den „Familiengedanken"

sichert. Die Rosmer auf Rosmersholm — Priester und Offiziere, Beamte in hohen, verantwortungsvollen Stellungen, korrekte Ehrenmänner einer wie alle. Rosmersholm, seit undenklichen Zeiten so etwas wie ein Wohnsitz der Zucht und Ordnung — der ehrerbietigen Achtung vor dem, was die Besten der Gesellschaft vertreten und verfochten haben. Die ganze Gegend hat ihr Gepräge von Rosmersholm empfangen. Und wie ein Fürstenschloß ist es von Legenden umsponnen. Gespenstische weiße Rosse verkünden jeweilen den Tod eines Familiengliedes.

Der letzte des Geschlechts nun sieht den Machtbau der Gewohnheit nicht mit Stolz und Verehrung an, mehr als eine Zwingburg, die lange Zeiten Dunkelheit und Mißbehagen um sich geschattet hat, und erachtet es für seine Pflicht, dem entgegen Licht und Freude zu verbreiten. Wie diese innere Umwandlung möglich geworden und warum sie sich dennoch nicht in Tat umsetzen läßt, das ist die ineinander gewobene Vorgeschichte und Geschichte des Dramas in einem.

Rosmers Ahnen waren Männer der Pflicht, tätig im Dienste der Allgemeinheit. Ob Ehrgeiz und egoistische Beweggründe, ihnen bewußt oder unbewußt, ihr Leben mitregiert haben: es war immerhin ein Leben für andere, kein Leben des Erwerbs, des unmittelbaren Eigennutzes. Ihre Berufe erforderten strenge Selbstzucht und steigerten durch Übung von Geschlecht zu Geschlecht die Fähigkeit, entgegengesetzte Triebe zurückzudrängen und zu beherrschen. Dies gehäufte Erbe hat Pastor Rosmer überkommen, doch nicht zugleich die Erregbarkeit seines Vaters, der — wie der Sohn bitter bemerkt — auch in der Familie Major war und einst den Hauslehrer wegen zu freier und fortschrittlicher Ansichten mit der Hundspeitsche vor die Türe trieb.

Also, bei fehlendem Temperament, nur eine auf Selbstzucht eingestellte Nervenanlage, und dazu die Vorliebe für rein gelehrte, das Ich-Streben ausschaltende Forschertätigkeit —: so wurde dem priesterlichen Charakter wirklicher Altruismus möglich und nötig, die innere, rückhaltlose Anpassung an das christliche Liebesgebot.

Jedoch, der Dichter hat es kein Hehl, daß die moralische Stärke seines Helden Willensschwäche ist, daß Rosmer ohne fremde Leitung und Hilfe wohl lebenslang weder Freiheitsgedanken beherzt erfassen und zu Ende denken, noch seinen Schatz von Menschenliebe anders ausgeben würde als in zufälligen, vom Augenblick geforderten Spenden. Nur negativ duldend und leise abwehrend betätigen sich ja bei ihm Gemüt und Geist unter den Bürden des Amtes und einer kaum zu ertragenden Ehe — bis die Frau über seine Schwelle tritt, die, sein Gegensatz und Widerspiel in allen Stücken, ihm leihen kann, was ihm gebricht: Willen und Mut und Kraft zu eigenem Leben.

Die Schwäche, die Unselbständigkeit macht ihn fast einem Charakterlosen ähnlich am Wendepunkt der Handlung. Erschreckt und empört durch Rebekkas Schuldbekenntnis, kehrt er sich ab von ihr — und zugleich von den fortschrittlichen Anschauungen. So ganz sind sie seinem Gefühl eins mit ihr, nur empfangen, nur geteilt. Und das auf den gemeinschaftlichen Anschauungen errichtete Gebäude einer idealen Zukunft fällt so plötzlich und lautlos zusammen wie ein Kartenhaus — wie eine Lebenslüge.

Ibsens Aufrichtigkeit, unbestechlich auch wo er liebt, läßt der feinen Natur Rosmers ebensowenig etwas Menschliches nach, wie der unfeinen des Photographen Ekdal. Vielleicht liegt gerade hierin das Geheimnis, daß uns die unbarmherzig enthüllten Charaktere doch nicht unsympathisch werden. Befriedigte Richter, an denen keine Täuschung versucht wird, bleiben wir ihnen teilnehmend geneigt —: „um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen" (Heinrich von Kleist).

Das gilt nun in viel höherem Grade von Rebekka. Eine sympathische, eine edle Verbrecherin, ohne daß irgend der Versuch gemacht wäre, die Gefühle oder vollends die Begriffe zu verwirren. Edel nicht in künstlerischer Beleuchtung, nicht im Sinne der Kotzebueschen edlen Ehebrüche, edlen Lügen. Edel, weil sie nicht von einer erreichten ethischen Stufe zu ihrer Tat herabsinkt, weil sie nach geschehener Tat überhaupt erst lernt, die Stufen der

Moral zu ersteigen, und dann Schritt für Schritt, ohne Selbstschonung und Weichlichkeit, emporklimmt zur Höhe Rosmers, durch eigene Kraft zu einer Höhe, die der verfeinert Geborene nicht errungen, auf der er sich schon gefunden hat. Rosmers verdienstloser Adelsbesitz und seine der ersten Probe erliegende Schwäche sind uns die Wertmesser ihrer im Siege sich adelnden Persönlichkeit und Kraft. So wird uns Rebekka zur eigentlichen Heldin des Dramas, zur Trägerin der Handlung, und sein Titel ist der Name ihres Schicksals und ihrer Erlösung.

Das Symbolische entsteht nach Goethes Wort, wenn der Dichter im Besondern das Allgemeine schaut, ohne ans Allgemeine zu denken, und wir dann im anschaulich Besondern zugleich das Allgemeine mitempfangen, ohne es gewahr zu werden. Was hier im Schicksal Rebekkas „nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendige, augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen" hervortritt, — ist es nicht das wichtigste Erlebnis der germanischen Menschheit, ihre Zähmung und Bekehrung zum Christentum, nur eben nicht historisch, nur eben rein psychologisch versinnlicht nach Anlaß und Verlauf?

Vor Nietzsche hat Ibsen das Jenseit von Gut und Böse ins Auge gefaßt als den ursprünglichen, natürlichen Tummelplatz des Willens zum Leben; unbefangen bei heidnischem Stoff, wenn auch nicht ohne starke Empfindung des christlichen Gegensatzes, — in der Nordischen Heerfahrt; gefühlsbefangen bei christlichem Stoff und dennoch, unerachtet seines merklichen moralischen Schauderns, schärfer hinblickend, — im Bischof Nikolaus der Kronprätendenten; endlich ganz unbeeinflußt und klar sehend bei heidnisch-christlichem Stoff, — in Kaiser und Galiläer, wo sich Julians geknechtete Seele die heidnische Freiheit der Entschließungen zurückersehnt, das freie Spiel der ungehemmten Triebe.

Leidenschaftlich wirft sich Nietzsche zum Verteidiger und Poeten des moralfremden Urzustandes auf; Ibsen kann und will seiner und unserer unwillkürlichen Sehnsucht nach jener scheinbaren Ungebundenheit nicht blindlings Recht geben, kann und will die

kulturschaffende, ja vielleicht allein kulturschaffende Macht des moralischen Gedankens weder leugnen noch herabsetzen. Wohl vertröstet er sich und uns einmal auf ein Reich der Zukunft, das Gut und Böse, notwendige Freiheit und freie Notwendigkeit aufheben werde in einer höheren Einheit. Indes, der Trost bleibt Traum; er aber ist ein Dichter der Wirklichkeit, und so schildert er immer und vor allem Wirklichkeit, sie höchstens gelegentlich mit einem Traume verbrämend.

Rosmersholm ist ein Gemälde nur des Gewordenen und als solches dem tiefer Blickenden ohne Trost, ja ohne Hoffnung — das dunkelste, am meisten pessimistische von Ibsens Werken. Denn es sagt: Siehe, die junge germanische Kraft und Lebensfreude, die sich nicht darum bekümmern brauchte, ob sie begehren dürfe, was sie begehrte, — sie ist im Laufe der Zeit auf ihren Wanderungen in Länder gekommen, wo ihr das, was ihr, der Unbelehrten, für verächtlich, für Schwäche gegolten hatte, in so geistig überlegener, so sanft gebietender, so friedvoll fesselnder Gestalt als verkörperte Forderung gegenüber trat, daß sie von Staunen zu Bewunderung, von Bewunderung zu leidenschaftlicher Verehrung, von Verehrung zu völliger Hingabe des eigenen Wesens sich gezwungen fühlte. Und was die Folge, welches der Erfolg? Die junge germanische Kraft und Lebensfreude ist aus einer Herrscherin der Zukunft eine Magd der Vergangenheit geworden, und weil sie schon alles ihrem Ideal dargeboten und geopfert hat, was sie besaß, wird sie dem ewig Fordernden zuletzt nichts mehr zu opfern haben als — ihr Dasein.

Dies — das allgemeinste Allgemeine, das uns im Drama unausgesprochen vermittelt wird, gleichsam sein äußerster Umkreis, der größte Ring. Es enthält deren aber mehrere ineinander, nicht genau aus demselben Mittelpunkt beschrieben, die sich von innen berühren oder auch überschneiden. Rosmers Sphäre — der Kreis, den seine Tätigkeit erfüllt — das ist der Zustand, nach dem Rebekka trachtet: das ist, als erreicht dargestellt, der Zustand des germanischen Christentums in seiner fortgeschrittensten ethischen Verfeinerung. Nennen wir Brand die Tragödie des Idealismus

auf atemraubender Höhe des reinen Wollens —: hier das Gegenbild dazu, die Tragödie des Idealismus in atemraubender Tiefe des reinen Entsagens.

Das romanische Christentum kann noch lange und bequem weiter dauern. Denn der christliche Gedanke in seiner Vermählung mit der temperamentvollen Rasse ist ein nachsichtiger Eheherr, der südliche Eigenschaften und Anschauungen, wie sie von alters her waren, gelassen als unabänderlich hinnimmt und nur den Schein der Treue mit Eifersucht wahrt. Nicht so im Seelenbund mit dem germanischen Gemüt, zumal, wo die einst mitentlehnten römischen Gepflogenheiten abgetan sind. Da waltet dann der ungeminderte Ernst der Forderung und vernichtet die Willenskraft, die entweder bejahend ist oder nicht mehr ist, und vernichtet die Lust am entwerteten natürlichen Dasein.

„Die Lebensanschauung der Rosmer adelt — aber sie tötet das Glück," und auf Rosmersholm lachen die Menschen nie, „in ihrem ganzen Leben lachen sie nicht". Unmöglich ist das Christentum für uns, ruft die Stimme der gepeinigten Erkenntnis aus Brand und erstickt sich selbst, nur um sich nicht mehr zu hören, unter einer hernieder gelockten Lawine; unmöglich ist das Christentum für uns, schreit dieselbe Erkenntnis, da sie sich wieder ans Licht gewühlt hat in Julian, dem in seiner Innigkeit und seinem Ernst germanisierten Abtrünnigen, und starrt hin nach einem kommenden phantastischen Reich der Erlösung; unmöglich ist das Christentum für uns, flüstert sie verzweifelt und gebrochen und zwecklos ergeben aus Rosmersholm und sucht abermal im körperlichen Tod den Frieden und ein Ende.

Des Dichters bewußtes Streben ist optimistisch, er will bauen, wenn er zerstört; sein unbewußtes — wie das des Faustdichters, wie das der großen Dichter aller Zeiten — wirkt wortlos pessimistisch durch seine gesprochenen Worte und zerstört, was er aufbaut.

Man kann den Philosophen Nietzsche und den Poeten Ibsen Romantiker nennen, sofern sie beide das Lichtbild eines goldnen Zeitalters auf die graue Wand der Zukunft werfen, das Bild des

Übermenschentums — des dritten Reiches. Während aber Nietzsche, stets vollkommen gläubig, in verzücktem Anschauen gebannt vor dem farbigem Schemen verweilt und alle Welt herbeifordert, mit ihm seinen Traum zu verehren und anzubeten, schiebt Ibsens selbstbeherrschte Aufrichtigkeit alsbald wieder die Blende vor und zeigt mit schmerzlichem oder sarkastischem Lächeln das einzige wirklich Vorhandene, die leere graue Wand. So bleibt der Philosoph im wesentlichen seiner Anschauung immer Poet, der Dichter hingegen ist im Grunde Philosoph.

Das bestätigt auch jezuweilen die mehr ethische als ästhetische Überwachung und Berichtigung der Hauptpersonen durch die Gegenspieler. In Rosmersholm beschreibt jeder der beiden Gegenspieler, Rektor Kroll und Ulrik Brendel, in seinem Wirken oder Wollen wiederum einen Kreis, versinnbildlicht ein Allgemeineres, wenn im Hinblick auf die umfangendere Symbolik der Hauptpersonen der Komperativ erlaubt wird. Und jeder dieser kleineren Kreise zeichnet sich in die großen der Hauptpersonen ein, ihren Umfang zwar hervorhebend, ihre Fläche verkleinernd.

Noch einmal helfe ein Wort Paul Rées den Rektor Kroll als Gegensatz abheben von den frei und sachlich Denkenden, von Rosmer und Rebekka. Als Urbild und Vertreter kann er gelten jener kompakten Majorität von guten Staatsbürgern, die „ihre Meinung nicht haben, weil sie sie für richtig halten, sondern sie für richtig halten, weil sie sie haben". Sie und sie allein füllen in langen Reihen die Kammern der Abgeordneten, predigen von allen Kanzeln, thronen auf allen Richterstühlen, führen alle Geschäfte der Kirche und des Staates. Dem Selbstdenker rufen sie Krolls Absageformel zu: „Wer nicht mit mir ist in den entscheidenden Lebensfragen, dem bin ich keine Rücksicht schuldig."

Die nächste Folgerung heißt dann, sobald nur erst die anfangs noch vernehmlich „pfui!" sagende innere Stimme schweigen lernt: wer nicht mit mir ist, wider den brauche ich, was nützen mag. Und endlich, wenn die Partei-presse ihre Verleumdungen über den Gegner oder den Abtrünnigen ergießt, rechtfertigt sich

jeder Gesinnungstüchtige auf die Frage, warum hinderst du es nicht, mit des Rektors Argument: „Das wäre unverantwortlich gegenüber der Sache, der ich diene.“ Ehrliche Pharisäer! nannte mir eine fein beobachtende Schriftstellerin unsere konfessionellen Politiker vom Schlage Krolls.

Gewiß, in ihrer Beschränktheit sind auch sie Idealisten, nur eben im Herdenpferch; sind ehrenwerte Männer, nur daß die Politik ihren Charakter verdirbt, — doch aber damit beweisend, daß hier etwas zu mißleiten war: ein redliches Wollen und männliches Handeln, Hingabe und Tat, Opfermut und Opferleistung.

Diese ursprüngliche Tüchtigkeit, so gut wie jene fanatische Beschränktheit, wird in Kroll dem untüchtigen Rosmer messend an die Seite gestellt. Er bekennt es ja selbst, daß Kroll ihm „in der ganzen Zeit ihrer Bekanntschaft der berufene und berechtigte Ratgeber gewesen“, und erliegt sogleich wieder des Rektors Botmäßigkeit, wenn er den Halt an Rebekka verliert. Und auch Rebekka, der einst alle Mittel zum Zweck recht und natürlich waren, hat dem unbedenklichen Manne des Zweckes, da er ihr nun Feind wird, keine Kraft der Abwehr entgegenzusetzen. Sie lauscht nur noch an den Türen — ein Rest ihrer früheren Unbedenklichkeiten. Müssen wir nicht grübelnd und kopfschüttelnd mit dem Philosophen Ibsen fragen: ob etwa Tüchtigkeit nur dem Einseitigen verliehen bleibe, auch bei halb idealistischen wie bei ganz egoistischen Zielen immer nur dem Einseitigen, nur dem Unbedenklichen —?

Der Kreis um den zweiten Gegenspieler, den zum Trinker und Landstreicher heruntergesunkenen Brendel ist ein Dunstkreis des Rausches, der Selbstbetäubung. Für immer gebannt und verloren im Mittelpunkt dieses Kreises zu beharren, wie Rosmers einstiger Lehrer, das ist den begabten Unzufriedenen in kleineren Gemeinwesen wohl häufiger verhängt als in größeren. Wie denn auch der Dichter selbst, als ein in der Enge Geborner, die wiederholt geschilderte Gefahr und Versuchung an sich erprobt hat und bestanden. Doch verfallen unbeherrschte feurige Naturen leicht überall dem genußsüchtigen Geistschlürfen — erst aus dem Becher

der Phantasie, dann nur zu rasch, wenn die kelternde Kraft ermüdet, aus dem bequemer gefüllten Becher des Kneipwirts.

Hier indessen macht eine solche typische Erscheinung nur deshalb zwei Besuche auf Rosmersholm, um neben Rosmer gestellt zu werden und neben Rebekka, oder vielmehr zwischen sie beide — falls dem Betrachter des ewig getrennten Paares etwa der tröstlich-täuschende Gedanke käme: wäre nur Idealismus und freie Weltansicht in einer Person vereint, so wäre der Zukunft das Heil verbürgt. Brendel ist so idealistisch gesinnt wie Rosmer, so frei gesinnt wie Rebekka. Er selbst erkennt in der Gegenwart eine bewegte Zeit der Sonnenwende; er selbst will, was Rosmer nur von Rebekka zu wollen getrieben wird, mit kräftiger Hand ins Leben greifen, sein Scherflein auf den Altar der Befreiung niederlegen. Und vermag dennoch keine Lebensaufgabe zum Siege zu führen, muß unverrichteter Dinge heimkehren ins Nichts.

Da er von den beiden hinwegschreitet in die finstere Nacht und sie zurückläßt in schwüler dumpfer Stille — beginnt gleichsam diese Stille zu sprechen: In christlich-moralischer Verfeinerung, im Altruismus erschlafft die Stärke des Denkens und Handelns; wohl, — aber sie erschlafft ja ebenso im freigeistigen, verfeinertsten Egoismus?! Brendel schildert sich als einen Sybariten, einen „Feinschmecker" (er gebraucht im Norwegischen das deutsche Wort), der sich Peer Gyntisch in heimlichen Vorstellungen mit Wonne sättigt, wenn er seine neuen Gedanken einsam für sich ausformt in Gedichten, in Geschichten, in Bildern; und wiederum, wenn er in goldenen Träumen den Beifall, den Dank, den Lorbeerkranz entgegennimmt mit freudezitternden Händen. Doch endlich zur Tat bereit — wie er seinen verschlossenen Geldschrein öffnet, auf dem er fünfundzwanzig Jahre schatzhütend gesessen — ist von der ganzen Herrlichkeit nichts mehr vorhanden. Unfruchtbarkeit des Idealismus, Schwäche hier wie dort, — und Wirkenskraft heutzutage nur noch bei denen, die jenseit sind von Gut und Böse, jenseit von des Ideales Reich, wie ursprünglich Rebekka, — oder aber bei denen, die sich diesseits wenigstens den natürlichen Schwung

und die natürliche Heftigkeit des Begehrens erhalten, die mehr oder weniger unbewußt das Ichlose, das Ideal, zum leidenschaftlich- oder kalt-begehrlich verfolgten Ich-Ziel umwerten — entwerten.

Sind die allgemeineren umfassenderen Bedeutungen dieser vier Personen sozusagen nur punktiert: um die fünfte, die nur einmal auftritt, um Mortensgaard, ist der Kreis mit fester Linie gezogen. „Peder Mortensgaard hat die Berufung zur Allgewalt. Er kann alles, was er will. Denn Peder Mortensgaard will nie mehr, als er kann. Er ist kapabel, das Leben ohne Ideale zu leben. Und das — das ist das große Geheimnis des Handelns und Siegens. Das ist die Summe aller Weisheit dieser Welt."

Obschon Brendel in den Mund gelegt und mit der Tonfärbung seines tragischen Sarkasmus vorgetragen: es ist doch zugleich die Summe all der tiefgrübelnden, schwermütigen, dunklen Weisheit des Dramas. Rosmer, Brendel und die zu ihnen herübergezogene Rebekka unterliegen. Kroll und Mortensgaard überdauern. Noch sieghafter erscheint die ursprüngliche, die handelnde, erobernde Rebekka, denn was mit so viel Nachdruck von Mortensgaard gesagt wird, gilt noch mehr von ihr, der einst Idealfreien, unbehindert Wollenden, was sie konnte und darum in der Tat auch Könnenden, was sie wollte. Mortensgaard ist ja nicht etwa ein Prachtexemplar des Menschentieres, in Freiheit und Schönheit aufgewachsen — er ist nur ein schon bös angestecktes und verderbtes und verkümmertes Haustier der christlichen Zivilisation.

Die fünf Personen des Stückes verbildlichen wohl nicht alle Möglichkeiten, aber vielleicht alle Wahrscheinlichkeiten der seelischen Entwicklung zu einer gegebenen Zeit. Und eins, sicherlich, durfte man nicht gegen die Vollständigkeit des modernen Weltbildes in Rosmersholm einwenden, man durfte den Dichter nicht beschuldigen, wie es geschehen ist, daß er das Christentum herabsetzen wolle und deshalb leugne, was die Geschichte und tausendfältige Erfahrung lehren: die mögliche Vereinigung von innigster Christlichkeit mit voller Kraft des Handelns und des Sieges. Ibsen leugnet sie nicht — er schildert sie früher in Gregor von Nazianz und Basilius dem

Großen und Makrina — nein, was er zu bemerken glaubt, ist einzig dies: moderne Erkenntnis und fortgeschrittenes Moralchristentum, beide von gleich fähigem, freiem Geiste, von gleich williger, freier und reiner Seele aufgenommen, zersprengen notwendig das edle Gefäß. Es kann heute nur Erkenntnis geben ohne Christentum, oder Christentum ohne Erkenntnis, und — die ungezählten Vereinbarungszustände zwischen Erkenntnis und Christentum, die, bei der natürlichen Abneigung des Menschen gegen verpflichtende Logik, eben die Zustände der Millionen sind.

3

Noch einmal: was ich hier vorsichtig, aber furchtlos aus der Rosmersholm umwitternden Luft gegriffen habe, erhält zugleich mit, wer das Kunstwerk lebendig faßt. Und würde mir das bestritten, nun, wenn nur mitempfunden wird, daß jegliches Phänomen hier auf uns zutritt in a questionable shape und jeden von uns fühlen läßt: still am I called.

Das Allgemeine, nachgewiesen im Besondern, sollte die Rede von dem bloßen Gegenwartswert der modernen Dramen Ibsens endlich verstummen machen. Aber auch als Ästhetiker und Historiker sind schlecht beraten, die so zweifeln, so urteilen. Seit mehr denn hundert Jahren leben bühnenwirksam fort Lessings Minna und Emilia, beide doch auf längst entschwundene Zeitverhältnisse gegründet, auf Soldatenlose nach dem siebenjährigen Kriege und Herrschergelüste kleiner Despoten — viel vergänglichere Zeitverhältnisse als, fürchte ich, die des Puppenheims und der Gespenster, geschweige die von Rosmersholm und Hedda Gabler. Und doch bewahrt die Lessingischen Werke nicht, was den Hamlet und Lear durch die Jahrhunderte trägt: Größe des Vorwurfs, Schwung und Fülle der Gestaltung, bewahrt sie nur die bewunderungswürdigste Mache — nennen wir immerhin so die Handwerksmeisterschaft — ein Können, das nicht sowohl ein Schaffen ist, als ein Gelernthaben, das Gelernthaben eines seltenen Kunstverstandes in seiner eigenen Musterschule. Über die etwas verkünstelte Psychologie der

Minna, über die etwas dürftige, an den tragischen Stellen versagende der Emilia hilft Lessings Handwerksmeisterschaft selbst uns anspruchsvollen Heutigen noch hinweg, während Heinrich von Kleists geniale menschenbildende Kraft, so erstaunlich schon in den Schroffensteinern, das unausgeglichene Stück dem Theater nicht zu retten vermag. Ibsen ist ein Meister der Form, ein könnender Künstler nach Lessings Art, zudem ein Psychologe wie Lessing keiner war.

Betreten wir sein Studio, erfüllt von dem klarsten Nordlicht, um die Arbeit an Rosmersholm zu verfolgen. Ein paar Skizzen und Aufzeichnungen, von der letzten Reise mit heimgebracht. Der alte Stammsitz Moldehof bei Molde — das Urbild des Herrensitzes der Rosmer. Und die Skizze einer unglücklichen Ehe, in die der Dichter Einblick erlangt hatte. Er soll im Sommer, bevor Rosmersholm erschien, mit einem schwedischen Grafen Blank zusammengetroffen sein. Der schöne, vornehme Mann war mit einer unbedeutenden, lungenkranken Frau vermählt und hatte, was er vor allem vermißte, die geistige Übereinstimmung bei einer Verwandten seiner Gattin gefunden. Bald war das vermutete Verhältnis für die kleine Presse zum Ziel hämischer Bemerkungen geworden. Mochten nun die so Angegriffenen ins Ausland geflüchtet sein; oder hatte der Graf nur, wie auch berichtet wird, die Scheidung betrieben, um sich mit der Geliebten zu verheiraten: das Geschehnis ist im Grundplan von Rosmersholm schon daran wieder zu erkennen, daß die Kranke kurz nachher starb und ihr Tod dem Grafen und seiner zweiten Gemahlin Schuld gegeben wurde. Was dieser Geschichte noch fehlte, die Fabel von Rosmersholm zu werden, fand Ibsen in seinem Gedächtnis. Passarge, sein erster Biograph, hatte ihn 1884, in Gossensaß, auf die heroische Tat und das tragische Schicksal der Charlotte Stieglitz hingewiesen, die sich erdolchte, um ihren Gatten, den Dichter Heinrich Stieglitz, durch den Schmerz zu der Höhe seines Lebenswerkes zu erheben. Rebekkas Opfertod entspringt derselben großen geistigen Liebe und wird dargeboten zu demselben großen geistigen Zwecke. Daß sie dann nicht bloß f ü r Rosmer, sondern m i t ihm stirbt, oder

vielmehr er mit ihr, ist eine Folge seines Charakters, änders nichts am Charakter ihrer Tat.

Auch für Kroll und Brendel sind Modelle benützt worden. Für Brendel, nach des Dichters eigener Mitteilung, ein seltsames „Traumgenie" in Italien, das nichts niederschrieb, nur in Gedanken schuf; für Kroll norwegische Vorbilder. Den Szenen zwischen ihm und Rosmer gab wohl ihren Gehalt, was Ibsen 1885, auf jener Sommerreise, an einem alten Freunde, dem Professor Lorentz Dietrichson erlebte. Die Akten des Zerwürfnisses — das später wieder ausgeglichen wurde: ich sah Ibsen und Dietrichson im Jahre 1896 in eifrigem Gespräch die Karl Johannsgade entlang schreiten, oder vielmehr entlang stehen — die Akten liegen vor, ergänzt durch einen Bericht des Herausgebers. Dem zufolge glaubte Ibsen schon während des Aufenthaltes in Molde zu bemerken, daß der frühere Freund, Mitglied der norwegischen Rechten, sich ihm fern halte, um seinen Verkehr in den aristokratischen Kreisen der Stadt zu suchen. Und als Ibsen dann in Christiania einen Fackelzug des norwegischen Studentenvereins ablehnte, und den jungen Leuten ihr Vorstand Dietrichson nur „unvollständig" über die Gründe der Ablehnung berichtete, kam es zum offenen Bruch. Ibsen bekannte, daß er sich mit einem in reaktionärem Sinne geleiteten Verein „nicht verwandt fühlen" könne, und so platzten die Geister der Rechten und der Linken, durch den an sich unbedeutenden Vorfall bewegt, in den Protestversammlungen und in der Presse heftiger denn je aufeinander.

Camilla Colletts öffentliches Schlußwort zu dieser Fehde, ihr „Dank" an Ibsen, bezeugt uns, wie wohltätig das „Sturmgesause" gewirkt hatte. „Endlich", schreibt sie, „hat die Phrasenhülle, die hier in unserer Stadt alles zudecken soll, einen ordentlichen Riß abgekriegt. Immer weiter wird sie nun bersten... aber ein Ibsen mußte kommen, um den ersten Stoß zu tun." Bekenntnisse und Erklärungen stellten das Treiben der Rechten bloß und ihren verderblichen Einfluß auf den Charakter selbst tüchtiger Männer, indem sich Dietrichson bis zu Schmähungen vergaß gegen den fallenden

Stern, den großen Dichter, der bei dieser Gelegenheit bewiesen habe, daß er von kleinen Dimensionen sei.

So zwangen diese neu emporquellenden Ideen, wie auch früher schon gewählte Motive, den gegebenen Stoff im besondern auszuformen.

In die Geschichte des schwedischen Grafen hinein schaut der Dichter die Fabel von Hjördis und Sigurd und Dagny. Hjördis lebt wieder auf in Rebekka West: in ihrem durch keine Moral gebundenen Wissen, ihrer leidenschaftlichen Macht der Begierde, ihrem listigen, erbarmungslosen Verfahren gegen die Ehegefährtin des zu erobernden Mannes. Selbst die Heimat haben sie gemein, den hohen Norden, wo die Begierden und Gelüste über den Menschen kommen, so unbezwinglich wie die Meeresstürme: „Es packt einen und trägt einen mit fort — soweit es tragen kann. An Widerstand ist da nicht zu denken.“ Wikinger-Umwelt, schon in der Edda zur Erklärung des Brunhild-Charakters mitverwertet.

Aber ebenso fehlen nicht zwischen Sigurd und Johannes Rosmer, Dagny und Beate Ähnlichkeiten, wenigstens der Haltung und Stellung. Das ist deutlicher zu erkennen, wenn man von den Gestalten der Gegenwart zurückgeht auf die des Wikinger-Dramas. Sigurd hat für einen Täter seiner Taten etwas Rosmerartiges, Passives — in der übergroßen Reinheit des Charakters und Zartheit des Empfindens. So zwar, daß sein unwikingerhaftes, unweltliches Denken und Gebaren schließlich zu der überraschenden Begründung drängte: er sei im Geheimen Christ. Und dem Verhalten Rosmers gegen Beate entspricht so sehr das seine gegen Dagny, daß beide Male fast die gleichen Worte fallen. Rosmer zu Rebekka: Nach dir stand mein Sehnen — ich hatte „kein Recht“ dazu — ich „durfte es nicht“ um Beates Willen; Sigurd zu Hjördis: Dagny hat „ein Recht“ auf diesen Platz, „nie darf sie ahnen . . .“

Auch ist es im wesentlichen dieselbe Lage und Gemütsverfassung in beiden Dramen zwischen der verteidigungsschwachen rechtmäßigen Frau und der geistig überlegenen Angreiferin. Wie

Hjördis durch pfeilscharfe Reden die an Heldengefühlen unfruchtbare Dagny zu dem Bekenntnis bringt: „Ich bin nicht das rechte Weib für Sigurd, ich will ihm nicht länger hindernd im Wege stehen“ — so bohrt Rebekka in heuchlerischen Gesprächen mit Beate ihre Nadeln in das verwundbare Gemüt, bis die Kinderlose es für ihre Pflicht hält, „den Platz zu räumen“.

Mehr noch und weit Wichtigeres liegt schon in der nordischen Heerfahrt vorgebildet — das Eigentliche der Fabel: die große Umwandlung in Rebekka von sinnlicher Leidenschaft zu begierdenloser, rein geistiger Wesensgemeinschaft mit dem Manne, ja zu großherziger Selbsthingabe für den Königsgedanken des Mannes. Da der jugendliche Sigurd an Gunnars Stelle im Dunkel der Nacht Hjördis umfängt, daß der Harnisch birst, da brennt ihr Blut und die Sinne vergehen ihr vor seliger Lust. Dennoch, wie sie ihn nach langen Jahren der Trennung wiedersieht, der ihr immer der Herrlichste unter den Männern gewesen, der vor ihr gestanden hat jeden Tag, jede Stunde ihrer unseligen Ehe, spricht sie: „Ich liebe dich! Jetzt darf ich es gestehen, ohne zu erröten, denn meine Liebe ist nicht buhlerisch wie die weichlicher Weiber. Wäre ich ein Mann — bei allen Mächten! ich könnte dich just so lieben, wie ich es nunmehr tue.“ Und nicht als Gattin begehrt sie, ihm zu folgen, nur um ihn anzufeuern zu Kampf und Mannestaten.... Nicht von seiner Seite weichen will sie im Streite, bei ihm ausharren, mit ihm Trotz bieten allen Fährlichkeiten seines Lebenswerkes.

So umrissen ist hier schon Rebekkas Gestalt und Geschick, daß nicht nur die Grundlinien übereinstimmen, daß auch bedeutsame Mahnworte zu Sigurd gleich passend gesagt werden von Rebekka zu Rosmer: „Und darum (um Dagnys willen, um Beatens) wolltest du eine Last durchs Leben schleppen? Wozu wurden dir all' die edlen Geistesgaben? Nein, glaube mir, es gibt noch viel zu tun für einen Mann wie du!“ Überhaupt, man dürfte Hjördis eher eine anachronistische Vorgestaltung Rebekkas nennen, als Rebekka eine moderne Nachbildung der isländischen Heldin. Oder ganz genau geprüft und geschieden: die doch wohl unheid-

nische Läuterung der Hjördis erscheint aus christlicher Welt und Zeit vorweggenommen, und das heidnische Wesen Rebekkas vor ihrer Taufe mit Rosmerischem Geiste ist der Umwelt einer Hjördis entlehnt, ja fast merklich von dort herüber verkleinert in die Gegenwart.

All dies gemeinsam, worin besteht der Unterschied, worin der Fortschritt? In der Nordischen Heerfahrt wird die Umwandlung, die Läuterung, schlechthin als vollziehbar, als vollzogen dargetan; in Rosmersholm wird die Frage behandelt: welcher Art, unter welchen Einwirkungen vollzieht sich ein solches Seelenwunder, daß es uns nicht mehr als Wunder berührt.

Mit und durch diese Fragestellung ist die Form des Werkes bestimmt worden — die überwiegend analytische. Denn Entwicklungen, das haben wir Otto Ludwig zugestanden, kann das Drama höchstens sprungweise schildern, von Ergebnis zu Ergebnis. Hier indessen handelt sich's um ein Vorgehen Schritt für Schritt, ein kaum wahrnehmbares, gleichsam mit geschlossenen Füßen.

Also, äußerlich betrachtet, wie in den Gespenstern, nur enthüllende Unterredungen, endigend in einer Katastrophe. Ein praktischer Theatermann zeichnete mir das einmal symbolisch in die Luft: er führte den Zeigefinger wagerecht mit kleinen Wellenbewegungen und ließ ihn plötzlich senkrecht herunterfallen. Allein in Rosmersholm erhebt sich aus der fürs Auge gering bewegten Linie — aus der Analyse empor — eine wirklich dramatische Handlung zu einer Spitze und sinkt von da zur Katastrophe.

Das bestätigt ein Rückblick auf die Gespenster. Frau Alving muß sich mit ihrer Vergangenheit auseinandersetzen, doch es ist schon eigentlich keine Auseinandersetzung mehr, ist einseitig, sofern ihre Vergangenheit fest geworden, starr, unabänderlich in den Folgen. Rebekkas Vergangenheit aber lebt in das Stück herein, noch beweglich in ihren Wirkungen und Folgen. Indem Rosmer ihr seine Hand bietet, die zu erringen sie ein Verbrechen begangen hat, tritt ihre Vergangenheit noch einmal vor sie hin und fragt: willst du mich endgültig bejahen oder verneinen? So wohnen wir einer Entscheidung an über Leben und Tod, sehen wir eine bebende,

doch energische Hand die weit aufgetane Pforte des Wunsches zudrücken, während dort irrende Finger über die Fugen eines schon für immer geschlossenen Tores hintasten. Die Katastrophe der Gespenster ist ein dumpfes Geschehnis, das sich unentrinnbar niedersenkt; die Katastrophe von Rosmersholm eine freie, freiwillige Tat.

Die aus der welligen Ebene der Analyse entsteigende dramatische Handlung trägt einen Doppelgipfel: einen am Ende des zweiten Aktes, und einen überragenden in der Mitte des dritten. Den ersten Höhepunkt bildet Rebekkas heftige Abwehr der Werbung Rosmers, verbunden mit der Drohung, eine Frage nach dem Warum werde sie in den Tod treiben; den zweiten: Rebekkas Entsetzen über die Erkenntnis, daß Doktor West ihr leiblicher Vater gewesen, verbunden mit dem Entschluß, eben die Frage, vor der sie sich durch das äußerste schirmen wollte, jetzt ohne Zaudern zu beantworten.

Weshalb will sie erst verschweigen, dann bekennen — aus welchem verborgensten, vom Dichter nur mit leisen Winken angedeuteten Grunde, dieser Umschlag ins Gegenteil?

Rebekka will erst verschweigen, weil sie noch hofft — mit einem Reste der früheren Lebensenergie. Ihre schuldvolle Vergangenheit ist zwar nicht tot; aber sie wandert auch nicht im Käfig der Seele ruhelos um wie ein gefangenes Raubtier; sie liegt und schlummert, wie betäubt. „Kein Wort, das auf Reue schließen läßt,“ sagt Kroll später, „Sie fühlen wohl keine?“

Er beobachtet richtig. Reue im christlichen Sinne, das zerknirschte in sich Hineinwühlen mit grabenden Gedanken, kennt sie nicht; die Rosmerische fruchtlose Selbstpeinigung über geschehene Dinge lernt sie nie. Unabänderliches bleibt ihr unabänderlich; sie nimmt es heidnisch, natürlich, sachlich, darin mit Nora nah verwandt. Sie sorgt denn nur um die bestimmte Gegenwart, auch um die Zukunft, sofern sich deren Forderungen schon ermessen lassen. Was fernerhin liegt — das mag wieder neue, günstigere Gegenwart bringen. Auf Rosmers Klage, er glaube nicht weiter leben zu können, erwidert sie: „Ach, das Leben — das hat seine Erneue-

rung in sich. Laß uns daran festhalten. Wir scheiden noch früh genug."

Das ist die Anschauung jener, die wir gerne Renaissancemenschen nennen, der Gewissensfreien, die jeden Morgen frisch zu frischem Tun sich erheben, während das gestrige höchstens noch wie der blasse vom Tageslicht überstrahlte Mond am Himmel steht.

Am Ende des zweiten Aktes ist Rebekka vorerst nur „wie aufgescheucht". Sich zum Bekenntnis getrieben zu fühlen, muß sie etwas auch ihr Unerträgliches, keinen Augenblick mehr zu Vergessendes, in keiner fernsten Zukunft Auszugleichendes in ihrem früheren Leben entdecken — einen Ödipodeischen Greuel.

Zermalmend stürzt auf Ödipus herab — nicht seine Tat, daß er männlich wehrhaft den Vater erschlagen: nein, die Gewißheit, daß er die Mutter als Gattin umarmt hat im Ehebett des Vaters. Rebekkas Tat, nicht unüberwindlich in Gedanken wäre sie ihr gewesen, denn der rücksichtslose Wille ist auch eine Wehrhaftigkeit der menschlichen Natur, der heute und immer noch sich selbst verteidigenden. Aber, was ihr durch Kroll plötzlich enthüllt wird: ich bin die Geliebte des eigenen Vaters gewesen — unmöglich, unüberwindbar ist ihr der Gedanke mit allen vielleicht abscheulichen Erinnerungen —: sie geht umher und ringt heftig die Hände — „das kann ja nun und nimmer wahr sein. Kann nicht wahr sein. Nun und nimmermehr."

Weshalb ist ihr, wie dem Ödipus, was sich ihnen beiden mehr so gefügt hat als daß sie es begehrt hätten, schlimmer als ihre Tat, ihr Verbrechen? Darauf würde, im allgemeinen, der Kritiker der Sprache die unbefangenste — oder auch die erschreckendste Antwort geben. Im besondern gibt sie der Dichter selbst. Rebekka, so meint Rektor Kroll, habe sich unter Leitung des Doktor West eine Masse neuer Emanzipationsgedanken angelesen. Doch das Ganze sei bei ihr nur ein Wissen geworden — Doktrin. Es sei ihr nicht in Fleisch und Blut übergegangen. „Nachdenklich" erwidert Rebekka: „Mag sein, Sie haben Recht." Ihr Vater hat sie auch nur „von allem etwas gelehrt" — so viel als genügte, sie seinen

zügellosen Wünschen dienstbar zu machen. Nur er war wirklich emanzipiert, selbst von den ältesten geheiligtesten Anschauungen der Gemeinschaft. Und es wäre die Frage, ob je und je etwas anderes den Menschen vollständig entfesselt als — Fleisch und Blut.

Demnach, wie Rebekka das nicht auszulöschende Brandmal auf ihrer Stirne fühlt, da kommt die „unheimliche Ruhe" über sie — „die Ruhe des Entschlusses". Sie bekennt; nicht wie eine Theaterheldin, nicht wie Konsul Bernick, nein, „mit sich kämpfend und kaum hörbar — mit gebrochener Stimme — leise und undeutlich". Aber sie bekennt. Nicht aus Schwäche und nicht aus Reue, aus einem, darf ich wiederum sagen, Norahaft-sachlichen Beweggrund. Sie will dem Freunde zurückgeben, was er für sein Leben braucht, er soll seine frohe Schuldlosigkeit wieder haben. Wäre sie, Rebekka, mit ihm vereint geblieben, sie hätte sich's und der Zeit und der gemeinsamen Tätigkeit zugetraut, ihn von den hemmenden Gedanken an Beate zu lösen. Nun sie von ihm scheiden muß, ist das lösende Geständnis nötig.

Ich weiß, daß ich mit dieser Erklärung dem Geständnis Rebekkas den Nimbus abstreife in den Augen derer, die da die Majestät des beleidigten Sittengesetzes hergestellt sehen und den Dichter nun einmal mit selbstgefälliger Genugtuung wollen gelten lassen. Er ist nie weniger auf Seite der Moralforderer — der Moralprätendenten gewesen! Aber bekennt denn Rebekka, verzichtet denn Rebekka nicht zum mindesten aus der großen entsagenden Liebe heraus, in die sich ihr ursprünglich wildes, sinnliches Begehren allmählich umgewandelt hat?

Ihr deklamierenden Seelen, die echte entsagende Liebe ist immer nüchtern und sachlich!

Nun besäße Rosmer wieder das Gefühl der Schuldlosigkeit, doch schlimmer bedräut jetzt sein Lebenswerk — der Zweifel. Rebekka, als sie ihm die Schuldlosigkeit wiedergab, raubte ihm mit derselben Hand den Glauben an sie, die „so sehr viel verheimlicht und verhehlt" hatte, den Glauben, daß er *sie* geadelt, daß Menschen überhaupt von außen her sich adeln ließen. — „Nicht, daß du mich

belogst, sondern, daß ich dir nicht mehr glaube, hat mich erschüttert", lautet ein Spruch Nietzsches, des Erforschers und Künders aller Zweifel.

Noch sieht Rebekka den Ausweg nicht. Gerade an dieser Stelle spricht sie die Worte vom Leben, das seine Erneuerung in sich hat, und an dem sie beide festhalten sollten. Da tritt Brendel, der geistig Abgehauste, herein und gibt ihr den Todesgedanken, wie Doktor Rank, der körperlich Abgehauste, ihn Nora gibt.

Indes, ein neuer feiner Zug: Rosmer, nicht Rebekka fühlt sich zuerst ergriffen und geleitet. Mit zusammengepreßten Händen fragt sie: Weißt du etwas, das deine Zweifel ersticken könnte, denn ich weiß wirklich nichts. Er muß ihr die einzige Hilfe vorsagen: wenn sie um seinetwillen — noch in dieser Nacht — denselben Weg ginge, den Beate gegangen ist! Und nun erst wird ihr Brendels bedeutungsreicher Sarkasmus zur Mahnung und Lehre: der da höhnte, Rosmer würde seine Lebensaufgabe nur dann zum Ziele führen, wenn das Weib, das ihn liebt, fröhlich hinginge und sich den kleinen Finger abschnitte und das linke Ohr.

Die endgültige entscheidende Prüfung — die zweite Stufe der zur Katastrophe absinkenden Handlung. Rosmer: „Du wagst es nicht — was sie gewagt hat." Rebekka nimmt langsam ihren Schal und wirft ihn über den Kopf: „Du sollst deinen Glauben wieder haben." Ihren Schal, an dem sie gearbeitet hat all die Zeit — und der nun fertig ist. George Sand erzählt einmal, daß sie seelische Leiden und Herzensstürme mit irgend einer weiblichen Handarbeit zu beschwichtigen pflegte.

Die letzten Worte der beiden, ehe sie vereint in den Tod gehen, sind dem Feinhörigen noch voll beziehungsreicher Aufschlüsse. Und der Dichter hütet sich, die leisen Untertöne zu gefährden. Keine emphatische Betonung, kein pathetisches Sostenuto oder gar Kreszendo. Rebekka möchte nicht länger da unten liegen bleiben als nötig. Sich entstellt denken durch das Wasser—: auch Noras Furcht. Und die sich dagegen sichert, ist dieselbe Frau, die von ihrem fünfundzwanzigsten Jahre an ein Jahr verleugnete — ist die Frau!

Rosmer vertraut nicht, daß ihre Lebensstärke, sie wiederum nicht, daß seine Lebensschwäche den Todesmut finden werde. Bis sie erkennen, es stehe nun eins auf des andern Stelle und Höhe, sie unter der Macht seiner Lebensanschauung, die da Sühne fordert für Verbrechen, er unter der Macht der ihren, die keinen Richter über dem Menschen duldet als ihn selbst.

Indem eins das andere allmählich zu sich heranzog, ist eins dem andern weiter und weiter entgegengegangen bis zu einem Mittelpunkt innigster Vereinigung. Noch mit feierlich-pastoraler Handauflegung erklärt er sie zu seinem rechtmäßigen Weibe und dehnt die Selbstjustiz auf sich aus in dem Gefühle nicht sowohl seiner Pflicht als seines Rechtes. Denn nun bleibt unentscheidbar, wer von beiden dem andern folgt, nun sind beide eins.

Aber nicht einmal hier trägt der aufrichtigste — der germanischeste Dramatiker seine doch in innerster Seele empfundene Lösung uns vor als Sachwalter seiner Anschauung, jeden Einwand unterdrückend. Bist du unerschütterlich überzeugt, fragt Rebekka, daß dieser Weg für dich der beste ist? Wenn es nur ein Blendwerk wäre? Eins von den weißen Rossen auf Rosmersholm? Und erhält die Antwort: Das könnte wohl sein. Ihnen entgehen wir ja doch nicht — wir hier auf dem Hofe. — Der Hof — vergessen wir es nicht — war jahrhundertelang „ein Wohnsitz der ehrerbietigen Achtung vor dem, was die Besten unserer Gesellschaft vertreten und verfochten haben“. Der Dichter selbst — er vergißt es nicht — ist auf diesem Hofe geboren worden und hat lange dort gelebt.

Anziehend und bestechend war mir die Auffassung der Frau Andreas-Salomé von Rosmers und Rebekkas Ende in ihrem Buch über „Ibsens Frauen-Gestalten“. Aber die Abgrundsheimlichkeiten der Seelen—: jeder Forschende muß aufs neue sein Tiefseenetz nach ihnen hinuntersenken.

Meine Darlegung gegen die der Frau Andreas-Salomé — das bedeutet die Frage: Sind Rosmer und Rebekka nicht imstande, wirklich ergänzend ineinander überzugehen? Bleibt für Rosmer

alle vermeintlich befreiende Kraft nur ein Traumbild, das nicht in ihm, nur neben ihm, in Rebekkas Gestalt lebt? Und andrerseits: kann für Rebekka der Geist von Rosmersholm wirklich niemals zur gesunden Seele eines eigenen Lebens werden? Schleicht er sich nur in sie hinein, wie etwas, das keine Macht hat, ihr Wesen zu durchdringen und organisch umzubilden, wie ein blutloses Gespenst, eine fremde Seele, die in ihr umgeht — wie Beatens Seele?

Wie Beatens Seele! Gewiß, Frau Helseth spricht am Schlusse das abergläubische Wort: die Selige hat die beiden in den Mühlbach geholt. Aber wenn nur nicht „die notwendige innere Tragik", die sich darin bloß „spiegeln" soll, etwa ganz daraus hergenommen ist?! Wenn sich nur in diesem bis ins einzelne dann spiritistisch durchgeführten Gleichnis nicht vollends das Bedürfnis nach der poetischen Gerechtigkeit verhüllt — oder vielmehr enthüllt!

Dem klaren Tatbestand des Stückes zufolge behaupte ich, es ist Rosmer allein, der nicht über Beatens Tod hinwegkommt; für Rebekka ist die von ihr Getötete — tot. Nirgends das leiseste Anzeichen von Gewissensfurcht — Gespensterfurcht. Wie Hjördis sorgt Rebekka nun um die zwei wertvollen Leben, das Rosmers und ihres; sie fühlt wie Hjördis: was liegt daran, wenn ein elendes Leben verspielt wird. Auch hier eine gewisse Sachlichkeit, eine natürliche Härte und Erbarmungslosigkeit des Willens zum Leben, die jetzt, nach Jahren und nachdem Rebekka die Sprache des Rosmerischen Lebens hat sprechen lernen, noch fortbesteht, gleichsam als untilgbarer fremder Akzent.

Nicht jedoch darf man diesen fremden Akzent als Beweis erachten, daß ihr der Geist von Rosmersholm fremd geblieben sei. Ebensowenig, wie man in der verzweifelten Forderung Rosmers an sie — so begreiflich angesichts der Zwiegestaltigkeit Rebekkas — eine lieblose Forderung erblicken darf, den Egoismus der Willensschwäche. Denn sie geht doch nun fröhlich in den Tod, nur um das Ideal zu retten in der Seele des Geliebten, und wäre es für einen einzigen letzten Augenblick; und er, der sich lange durch sie

hat leiten und stärken lassen, er schreitet ihr doch nun voran mit dem Entschlußgedanken und folgt ihr zugleich in der hingebendsten Liebe des Herzens. Können sich zwei Persönlichkeiten anders und inniger vereinigen? Nie kann ein wirkliches Selbst aus sich heraus, es können stets nur seine Liebesboten dem andern im andern begegnen — eine selig wechselseitige Heimsuchung.

Geprägte Form muß schon irgendwie in sich tragen, wozu sie dann sich entwickelt. Es ist im Drama nicht versäumt worden, uns in Rebekka wie in Rosmer die Triebe und Ansätze zu der großen Umwandlung vorher zu zeigen. Rebekka hat ihren Vater zu Tode gepflegt in der Zeit seiner unerträglichsten und ihrer noch völlig starken Selbstsucht. Also unegoistische Neigung, trotz des väterlichen Beispiels und der gegenwirkenden Lehre, also notwendig ererbt — wohl von der Mutter. Und — wenn später Rebekka die kranke Beate aus dem Wege zu schaffen versucht, handelt sie nicht „mit kühler, kluger Überlegung,“ vielmehr bekämpfen sich „zwei Arten von Willen“ in ihrem begehrlichen Herzen. Sie will Beate weg haben und doch bei jedem Schritt, den es sie reizt vorwärts zu wagen, schreit es in ihr: nun nicht weiter! Eben dieser zweite laut mahnende Wille empfängt allmählich von Rosmer die Weihe und unterwirft alles Denken und Fühlen dem Gesetz von Rosmersholm. Ähnlicherweise verbürgt uns Rosmer durch die letzte tatbewährte Unterwerfung unter das Gesetz der freigewordenen Lebensanschauung schließlich doch auch die schöpferische Selbständigkeit seiner Entelechie, die uns aus allen Schwächen entgegengestrahlt ist in dem Gedanken und Willen: Adelsmenschen zu schaffen.

Rosmer ist wohl lange „wie ein Handschuh in Rebekkas Händen“ gewesen (wie Wachs, ändert unberechtigt die Übersetzung), an solche Nachgiebigkeit vorgewöhnt von Brendel und Kroll, deren einer sich seines Geistes, der andere seines Willens bemächtigen konnte. Die Macht beider gewinnt Rebekka, aber was sie will und wirkt, ist nur ein „los von . . .!“, kein „excelsior!“. Er selbst gibt dem von ihr geweckten Geiste, dem von ihr gestählten

Willen erst das erhabene Ziel, das sie staunend von ihm lernt. Sigurd zu Kampf und Mannestat zu entflammen, darin erkennt Hjördis ihren Beruf, und des Helden Totenlied soll einst künden „von Sigurd und Hjördis". Rosmers große Sache durchzukämpfen und zum Sieg zu führen —: ich habe geglaubt, spricht Rebekka, wir beide zusammen würden das vermögen.

Das Tragische, haben schon unsere Großen von Weimar beobachtet, ist steigerungsfähig. Es gibt tragische Fabeln, die man superlativisch als tragischeste bezeichnen kann. Schiller hielt deren Anzahl für verhältnismäßig gering und bemühte sich einmal, sie schematisch festzustellen.

Die Fabel von Rosmersholm weist ein solches tragisches Grundthema auf. Sie gleicht der des Karlos und Posa. Posas Opfertod ermöglicht allein, daß der Prinz zu seinem großen Unternehmen im Dienste der Menschheit fähig werde, und ist allein daran schuld, daß er untergeht in dem Augenblick, wo er dazu fähig geworden ist. Nichts als Rebekkas Opfertod im Mühlbach kann Rosmer den verlornen Glauben wiedergeben an die Möglichkeit, Menschen zu adeln, und eben dieser Opfertod macht es ihm unmöglich, im Leben zurückzubleiben und zu vollbringen das Werk, zu dem er nun fähig wäre.

VII

Die Frau vom Meere

> Das phantastische und impressionistische Symbol, das einen vorwiegend sinnlichen, geistig recht vieldeutigen Stimmungseindruck aus allerlei wirklichen oder erträumten Nervenreizen zusammensetzt, geflissentlich Symbolismus getauft, von der modernen Romantik ausgebildet und dem platten Naturalismus verwandt . . .
>
> Richard Dehmel

1

Ein Gedicht Welhavens, Der Seevogel, hat das Tiersymbol in der Wildente hergegeben. Etwas altmodische sentimentale Verse beklagen da eine junge Wildente, die der Jäger nur der Kurzweil wegen anschießt, die, untertauchend in ihrer Qual, sich an heimlicher Stätte in den Seetang bettet zum Schlummer.

Wie dieses entliehene Symbol von der angeschossenen Wildente im Drama das Los der Menschen kommentiert, die einen Streifschuß erhalten haben im Lebenskampf, ebenso eindringlich illustrieren drei Gedichte Ibsens, Der Eidervogel, Die Sturmschwalbe und Der Tanzbär das Los des Poeten auf Erden. Und zwar gemahnt die scharfsinnige Sorgfalt, mit der im Drama und in den Gedichten jeder kleinste Umstand zur Deutung ausgenützt wird, an Lessings ganz ähnlich gemodelte Fabelreihe vom Wolf.

Der neue Gedanke war also nur, der dramatischen Dichtung dies Verfahren dienstbar zu machen. Die Wildente, meint Ibsen 1884, würde vielleicht einige von den jüngeren Dramatikern ihm nach auf solche Wege locken. Er selbst jedoch verläßt die kaum eingeschlagenen Pfade in seinem nächsten Werk, Rosmersholm; betritt sie 1888 wieder in der Frau vom Meere; meidet sie abermals in Hedda Gabler und verfolgt sie erst 1892 weiter und weiter, vom Baumeister Solneß bis zum Epilog: Wenn wir Toten erwachen.

Worin das neue Verfahren vom früheren abweiche, will er nicht erklären: „Die Kritiker werden hoffentlich die Punkte schon herausfinden. Auf jeden Fall werden sie verschiedenes zum Streiten, verschiedenes zum Auslegen finden.“ Nur gibt er einen sehr beachtenswerten Wink, wenn er über den fremden Mann, Ellidas Verlobten, schreibt: „Man soll nicht wissen, was er ist, ebensowenig wie man wissen soll, wer er ist oder wie sein eigentlicher Name lautet. Die Ungewißheit ist ja gerade an der Methode, die ich für meinen Zweck einschlug, die Hauptsache.“

Zu allen Zeiten hat die Romantik geheimnisvolle Helden geliebt, „Fremde“, von denen niemand wissen durfte, was und wer sie sind und wie ihr eigentlicher Name lautet. Und Ibsen selbst hat sogar schon in seinem Erstling die Ungewißheit, die an der Methode seines Alters die Hauptsache ist, erstrebt für die dem Grabe wieder entronnene Vestalin Furia, um sie zum rächenden Dämon Catilinas, zu seinem Schatten und zweiten Ich zu entkörpern.

In der Wildente ist die Ungewißheit noch nicht bemerkbar, im Baumeister Solneß steigert sie sich. Da erscheint nicht bloß eine Gestalt, nein, alles in schwankend unsicherer Beleuchtung (E. Reich). Demnach wird auch diese späteste Methode, so gut wie die früheren, von Werk zu Werk noch fortgebildet. Ibsens Symbolismus ist kein einheitlicher Begriff, ist — noch ein letztes Mal — eine Entwicklung.

Symbolistisch — das verhält sich wohl zu symbolisch wie klassizistisch zu klassisch. „Eine in sich bedeutende, d. h. symbolische Handlung,“ definiert Hebbel und nähert sich damit der Begriffsbestimmung Goethes vom Allgemeinen im Besondern. Hebbel und Goethe sind in Hinsicht auf das Symbol ästhetische Monisten. Hingegen entsteht die neue, die nachgeborene Form des Symbolischen, das Symbolistische, wenigstens bei Ibsen, aus einem Dualismus.

Die eigentliche Handlung der Wildente ist nicht „in sich“ bedeutend; es wird vielmehr der dramatischen, der menschlichen

Handlung ein „neben sich" gegeben, wird eine vollständige Tierfabel hinzugefügt, auf daß wir an dieser erst ablesen sollen den tieferen Sinn und die Allgemeingültigkeit jener.

Auf der zweiten Stufe seines Symbolismus, in der Frau vom Meere, versucht es Ibsen nun aber, ein nicht Wirkliches, nicht Körperhaftes, eine gewisse eigentümliche Anziehungskraft des Meeres, durch einen wirklichen Menschen zu verkörpern, der sich dann, eben um nicht durch seine Alltäglichkeit die Einbildungskraft zu ernüchtern, möglichst im Ungewissen, Halbdunklen, Gespenstischen bewegen muß.

In der Lyrik war eine derartige Versinnlichung so elementarer körperlich-geistiger Gefühlserfahrungen gleichfalls schon vorhanden. Am vollkommensten und für den vorliegenden Fall am geeignetsten zum Vergleich in Goethes „Fischer". Denn die Frau vom Meere bekundet sich im Kern der Fabel als dramatisches Gegenstück zu dieser lyrischen Ballade, die das Lockende und Verlockende des feuchten Elements — allerdings in einer fertig überkommenen mythischen Personifikation — uns fühlsam veranschaulicht. Daß in der Ballade das ewig Lockende für den Mann weiblich verkörpert wird, im Drama für das Weib männlich, berührt den Vergleichspunkt nicht.

Näher liegend, schon um der dramatischen Form willen, deuchte vielleicht eine Zusammenstellung der Frau vom Meere mit dem fliegenden Holländer. Doch der Ahasver des Ozeans ist ein echtes, kein Bedeutungsgespenst, die Sage bleibt schlechthin Sage und wird überdies durch die von Heine dazu erfundene, erlösende Treue in entgegengesetzter Richtung zu Ende geführt. Gleichwohl mag Ibsen, willkürlich oder unwillkürlich, ein und den andern Zug des romantischen Gemäldes in seine moderne Schilderung übernommen haben. „Lange ohne Heimat, stets auf fernen, weiten Reisen" — das ist ein Hauptkennzeichen auch des fremden Mannes, und nur in viel kälteren, unbewegteren Worten wiederholt er Klage und Entschluß des Holländers in der Enttäuschung: „Dahin, dahin ist alle Treue — Fort auf das Meer treibt's mich aufs

neue." Ebenso dürfte man Sentas unruhvolles Sehnen vor der Ankunft des Geisterbräutigams, ihr seelisches ihm Entgegeneilen, in Ellidas ähnlicher Gemütsverfassung gespiegelt sehen.

Blicken wir über die Reihe der Dramen Ibsens zurück, so erscheint das auf Grund der Ungewißheit Symbolistische nicht bloß im Catilina bereits angewendet, es regt sich in den Werken der norwegischen Zeit und wieder im Brand und Peer Gynt. Im Brand darf Gerd zusamt ihrem Habicht und der von ihr herbeigeführten Katastrophe als symbolistisch erkannt werden, obgleich da der Wahnsinn die Stelle und den Dienst jener Ungewißheit versehen muß. Im Peer Gynt ist es namentlich der fremde Passagier in der Schiffbruchsszene, der, vom Dichter ohne alle Ausweispapiere gelassen, von vorneherein für eine symbolistische Figur gehalten wurde.

Damals sehr zu Ibsens Mißbehagen! Er wollte den seltsamen Schwimmkünstler höchstens als „verstört" angesehen wissen, womit aber das Gebaren des Unheimlichen noch weniger erklärend gedeckt ist, als das beziehungsreiche Reden und Tun der Zigeunerin Gerd. In zwei Briefen an Björnson wendet sich Ibsen scharf gegen einen nordischen Kritiker, der behauptet hatte, der fremde Passagier sei der Begriff Angst. „Wenn ich auf der Richtstätte stünde und mein Leben mit dieser Erklärung retten könnte, sie wäre mir nicht eingefallen. Ich habe nie daran gedacht; ich habe die Szene herunter geschmiert als eine Caprice. Ja, auf die Art mache ich mich anheischig, Deine wie die Werke aller andern Dichter von Anfang bis zu Ende in Allegorien umzuwandeln."

In der Vollkraft seiner Jahre schmierte er Capricen herunter. Jetzt, im Beginn des Greisenalters, macht er die Ungewißheit eingestandenermaßen sorgfältig und künstlich zurecht. Die Ungewißheit als Mittel der Verlebendigung einer — Allegorie. Bleiben wir doch bei dem Worte, das der Dichter selbst gebrauchte, als er sich vor der Beschuldigung wahren wollte, zu einem Allgemeinen das Besondere gesucht zu haben. Der Symbolismus der Frau vom Meere ist nichts als modern eingekleidete Allegorie, zu welcher

grüblerisch-sinnreichen Charadendichtung ihn der sinkende Lebensweg so allmählich und billigerweise so entschuldbar hinleitet wie den greisen Dichter des zweiten Faust.

Früher hat er ja — um seine treffenden Worte aus einer Jugendrezension von 1857 auf ihn selbst anzuwenden — „die symbolische Runenschrift ohne Kommentar stehen lassen, indem er es jedem einzelnen überließ, sie nach seinem individuellen Bedürfnis zu deuten". Darum „sind da die Ansprüche der Wirklichkeit an die Kunst erfüllt; der bewußte Kampf der Ideen zieht ebensowenig an uns vorüber wie es in der Wirklichkeit geschieht. Was wir sehen, sind vielmehr die menschlichen Konflikte und darin eingesponnen liegen, weit hinten, die Ideen — kämpfend, untergehend oder Sieg verheißend." Nunmehr, im Alter, schiebt er die weit hinten liegenden Ideen aufdringlich nach vorn, er spinnt sie nicht mehr in die menschlichen Konflikte hinein, er zupft überall mit einem demonstrierenden „hier!" die Hüllen auf, in denen sie sollten eingesponnen liegen, und gefährdet so „das Konkrete des Faktums und die packende Wirkung der Totalität".

Auf drei Stufen entsteht Ibsens Symbolismus — wie übrigens jeder Symbolismus — durch Addition.

Zuerst, indem der dramatischen Handlung eine gleichlaufende Tierfabel als Kommentar eingefügt wird.

Sodann, indem Personen, deren außergewöhnlicher Einfluß auf andere rein verstandesmäßig, wissenschaftlich erklärbar wäre, zu ihrem menschlichen Charakter noch ein zweiter mystisch-dämonischer Charakter hinzu verliehen wird. — Hier freilich sollte, nach der künstlerischen Absicht, der Dualismus verdeckt bleiben, sollten die beiden Charaktere zu einer so vollkommenen Einheit verschmelzen, daß nicht nur Ellida und Klein Eyolf, daß auch der Leser und Zuschauer das unwiderstehlich Elementare des fremden Mannes und der Rattenmamsell mitempfänden.

Auch für die Gestalten der dritten Stufe, Hilde Wangel und Irene, wird es erstrebt, dies gewollte Schillern in zwei Farben, und zwar bei jeder Bewegung — etwa, wie das der changeant

genannten Stoffe. Doch mit einem bemerkenswerten Unterschied: lediglich durch zu starkes Betonen des im Werke vorhandenen Symbolischen entsteht hier Symbolismus. Gestalt und Bedeutung klaffen auseinander. Hilde und Irene wären kraft der Situation ohne weiteres das, was vorzustellen sie sich bemühen müssen.

An ihren künstlerischen Tugenden berühren sich Ibsen und Hebbel, und auch an deren Gegenseiten. „Daß die Symbolik nicht bloß in der Idee des Dramas wirksam ist, sondern in jeglichem seiner Elemente", wird schon ihm zu dem verhängnisvollen Wunsche, das nur unwillkürlich zu Erreichende willkürlich zu erzielen. Auch er schweift nicht nur versehentlich, nein geflissentlich über die Grenzen des echt Symbolischen, das heißt des echt Künstlerischen, hinüber auf das Gebiet des gemacht Symbolischen, des Symbolismus.

Jedoch selbst auf abschweifenden Pfaden bleibt ein Hebbel, ein Ibsen, stets dem künstlerischen Ziele treu, wenigstens in der Richtung. Was für ein seltsamer Gedanke, daß der Dichter des Brand und Peer Gynt, der Schöpfer von Rosmersholm und Hedda Gabler, in die „Trilogie" Solneß-Klein Eyolf-Borkmann zu allem symbolistischen Überfluß noch die gesamte soziale Frage nebst ihrer geschichtlichen Entwicklung hineingeheimnist habe. Eine scharfsinnige Frau hat, unter dem Namen Erich Holm, die Auflösung dieser angeblichen Riesencharade mit soviel Sachwaltergeist und Geschick, mit soviel feinen, an sich wertvollen Zwischenbemerkungen unternommen, daß nicht wenige geneigt waren, dieses „politische Vermächtnis des großen Soziologen" für möglich, ja für wahrscheinlich zu halten.

Demnach würde uns im Baumeister Solneß „unwillkürlich" die französische Revolution mit der Einäscherung des alten Gesellschaftsgebäudes (das Vaterhaus der Frau Solneß brennt nieder!), der Entthronung Gottes, dem Herrschaftsantritt der Bourgeoisie „vor die Seele gezaubert"; in der Hauptperson von Klein Eyolf wäre der Geistesadel versinnbildet, der ehedem gesellschaftlich unter-

geordnete (Allmers war zuerst Stundenlehrer!), heute führende (er hat eine reiche Frau geheiratet); in John Gabriel Borkmann bärge sich in der Maske des Helden wiederum das Bürgertum, diesmal als Schöpfer unseres modernen Wirtschaftsbetriebes. Kurz, überall „Gesamtcharaktere zu einzelnen Wesen, Massenschicksal zu einzelnen Geschicken verdichtet".

Nun, Goethe selbst hat sich solchen billigen Dilettantismus müssen nachrühmen lassen. Es gibt ein Buch über den Faust mit dem kennzeichnenden Titel Sphinx locuta est, worin „nachgewiesen" wird: Faust als der spekulierende Verstand, Mephisto als der Egoismus des Verstandes, Gretchen als die Naivetät, mit der sich der Verstand verbindet. „Verstand und Naivetät sind unvereinbare Begriffe, und das Ergebnis des Experimentes ist: die Naivetät geht in entsetzlicher Weise zugrunde."

Bis ins höchste, der Allegorie sonst nicht abgeneigte Alter hat Goethe herb gespottet über jeden Versuch, den Faust nicht bloß im einzelnen allegorisch, sondern im ganzen verstandesmäßig geplant zu nehmen. Und was Ibsen über seine Trilogie von der „Sendung und dem Wirken des Bürgertums" gesagt hätte? Wir wissen es. Dasselbe was er an Björnson schrieb: Ja, auf diese Art mache ich mich anheischig, Deine wie die Werke aller andern Dichter von Anfang bis zu Ende in Allegorien umzuwandeln. Nehmen wir Götz von Berlichingen (fuhr er damals fort), sagen wir, daß Götz selbst den gärenden volkstümlichen Freiheitsdrang, der Kaiser den Staatsbegriff bedeute usw. — was kommt dabei heraus? Ja, daß es keine Poesie ist.

2

Als ich im Hochsommer 1896 nach Christiania kam, weilten alle, die ich aufsuchen wollte, in den Bergen oder an der See; nur Henrik Ibsen war in der Stadt und ging täglich die heißen Straßen entlang, denselben Weg: von seiner Wohnung zum Grand Hotel, dort am gewohnten Tischchen die Zeitungen zu lesen, und wieder zurück, Schritt für Schritt. Ihn so des öftern begleitend,

konnte ich mich einmal nicht enthalten zu fragen, warum nicht auch er die heißen Tage in einer Sommerfrische verbringe? „Nein, nein," war die Antwort, „ich muß Menschen sehen — Menschen."

Die Stadt zwang ihn, der freien Natur gleichsam untreu zu werden. Mußte er, den es immer nach Konzentration drängte, nun vielleicht dies Drama dichten, um das Gefühl der Treulosigkeit los zu werden und die große, sehnende Liebe zur Natur, zum Meere, in ihre Rechte wieder einzusetzen?

Die Sehnsucht nach dem Meere!

1880 schrieb der in München angesiedelte Dichter von einem ihm bekannten Hause in Kopenhagen, es habe in seinen Augen den Vorzug, der jeden andern übertrifft, — es liege am Sunde. Denn am schwersten könne er sich damit aussöhnen, daß er das Meer entbehren müsse.

1885 beschäftigt den wieder in Rom Weilenden der Gedanke, sich eine kleine Villa zu kaufen in der Nähe Christianias, am Fjord. Und abermal heißt es: „Der Anblick der See ist das, was ich hier in der Fremde am meisten entbehre, und diese Entbehrung wächst von Jahr zu Jahr." Die Sommermonate desselben Jahres verbrachte er ja auch in Norwegen, hauptsächlich in Molde, welcher kleine, vom Touristenstrom viel berührte Ort der Frau vom Meere den Schauplatz geben sollte.

1887, in den dänischen Küstenorten Frederikshaven und Säby, überkam ihn dann die Meeresstimmung mit so erneuter Macht, daß er sie empfand, als wäre es das erstemal. Wie schon in Molde, stand er in Säby täglich einsam an derselben Uferstelle, stundenlang regungslos mit gekreuzten Armen, und starrte hinaus auf die wechselnd versilberten oder verdüsterten Fluten. Die Berge habe er lange gekannt, sagte er in einer Kopenhagener Ansprache, diesen Sommer habe er nun das Meer entdeckt. Das ruhige, sanfte dänische Meer, auf das man geraden Wegs hinausziehen könne, ohne daß Felsen den Weg versperrten, das habe sänftigenden Frieden in seine Seele gesenkt. Er nehme Erinnerungen vom

Meere mit, die für sein Leben und seine Dichtung noch Bedeutung gewinnen würden.

Endlich, 1888 in München, ferne von der See — man denke an seine Lehre vom notwendigen Abstand, an die Behauptung, der Sommer lasse sich besser an einem Wintertage schildern, — ist das „große neue Schauspiel" gestaltet und „nach vielmonatiger, unablässiger Arbeit" im Oktober vollendet worden. Das Entbehrungsgefühl mochte sich noch besonders verschärft haben durch die heimgebrachte Gewißheit, daß er im Norden nicht wohnen könne, weder am dänischen Sunde noch am Christiania-Fjord.

Jener für Rosmersholm und die Frau vom Meere folgenreiche Besuch in Norwegen 1885 hatte ihn ja gewiß anfänglich sehr beglückt. Er empfand — eine Woche lang — mehr Lebensfreude, als während der ganzen elf Jahre im Ausland: dank der Erkenntnis, daß das Volk, dem er „in erster Reihe zugehörte, nunmehr dem übrigen Europa um ein bedeutendes Stück näher gerückt war, daß sich außergewöhnliche Fortschritte zeigten auf den meisten Gebieten. Trotz der Feste und Ehren wurde indes die Freude, wie wir gehört haben, bald genug niedergeschlagen. „Nicht nach Lobeserhebungen oder Zustimmung dürste ich, sondern nach Verständnis. Verständnis!" Das aber fühlte er sich dort oben versagt, wo ihn immer wieder eine politische Partei für sich in Anspruch zu nehmen strebte, wo sich „vermeinte" Widersacher gegen das Verstehenwollen geradezu sperrten.

Da hatte denn ein kurzer Besuch in Berlin, im Januar 1887, in jeder Hinsicht ein Gegenstück gebildet und ein Gegengewicht zugunsten des germanischen Auslandes. Die erste hauptstädtische Vorstellung der Gespenster in einer Matinee des Residenztheaters am 9. Januar und die Aufnahme, die sie fand, und die herzlichen Huldigungen, die sich daran schlossen, gehören in die Vorgeschichte der Frau vom Meere, des Stückes, an dessen Ausführung ihn seinerzeit just der polemische, in den Gespenstern sich befreiende Drang verhindert hatte. Er bezeugt es selbst. „Meinen Besuch in Berlin und alles, was damit zusammenhängt, betrachte ich als

ein wahrhaftes und großes Glück für mich. Das hat wunderbar erfrischend und verjüngend auf mein Inneres gewirkt und wird auch ganz sicher in meiner künftigen Dichtung seine Spuren hinterlassen."

„Wie ein Märchen" war es ihm, sich da „so gut angeschrieben" zu sehen. Er bezeichnete jene Berliner Woche als die leuchtendste Epoche seines Lebens, und der gesteigerte Ausdruck des stets mit Superlativen vorsichtig gewissenhaften Dichters wird noch in ein helleres Licht gesetzt durch den Hinweis (im gleichen Briefe) auf die „Universalität des germanischen Wesens und Geistes, die zu einer künftigen Weltherrschaft prädestiniert. Wenn ich an diesen Strömungen habe teilnehmen dürfen, so habe ich es — das Empfinden ist klar und tief — meinem Anschluß an das deutsche soziale Leben zu verdanken." Geschrieben all das an den Dänen Hoffory, ein paar Monate nach Vollendung der Frau vom Meere.

Um aber zu verstehen, was alles in dieser unstillbaren Sehnsucht nach dem Meere sich barg, muß sogleich hierher gezogen werden eine Klage, die er neun Jahre später, als er sich trotz des langen inneren Widerstrebens doch in Christiania niedergelassen hatte, an einen andern Dänen richtete, an Georg Brandes. Nochmals erträumte und plante er sich ein Heim am Öresund zwischen Kopenhagen und Helsingör auf einer freien offenen Stätte: „Wo ich alle Meeressegler sehen kann, wie sie aus weiter Ferne kommen und in weite Ferne ziehen. Das kann ich h i e r nicht. Hier sind alle Sunde zu — in jedem Sinne des Wortes — und alle Kanäle des Verständnisses verstopft. O, lieber Brandes, man lebt nicht umsonst siebenundzwanzig Jahre draußen in den großen freien und befreienden Kulturverhältnissen. Hier innen, oder richtiger gesagt, hier oben an den Fjorden, habe ich ja das Land meiner G e b u r t. Aber — aber — aber —: Wo finde ich das Land meiner H e i m a t? Was mich a m m e i s t e n anzieht, das ist das Meer."

Die hervorgehobenen Worte sind nach der Urschrift so hervorgehoben. Wir, für unsern Zweck, dürfen noch auf einige

andere den Ton legen: alle Kanäle des Verständnisses verstopft — die großen freien und befreienden Kulturverhältnisse. Offne Sunde, offne Wasser ersehnt auch Björnson in einem seiner schönsten Gedichte; hinaus, nur hinaus! hat es auch ihn leidenschaftlich verlangt. Jedoch dem so früh Anerkannten war die Enge der Verhältnisse dort oben doch nicht in demselben Sinne die geistige Enge, die Enge des Verständnisses, wie dem so spät noch die heimliche Abwehr und Ablehnung durchfühlenden Ibsen. Dem Dichter der Frau vom Meere, nein, auch der vorausgehenden und der folgenden Werke, ist also das Meer immer wieder nicht bloß das künstlerische Sinnbild, ihm ist es Träger und Erreger seiner Sehnsucht und gleichsam die natürliche, schon durch ihren Anblick befriedigende Versicherung und Gewähr, daß es Fernen, erreichbare Fernen gibt, ein „da draußen" mit freien und befreienden Kulturverhältnissen.

Vielleicht hat er sich in den letzten Jahren nur deshalb so beharrlich in der Stadt gehalten und sich ganz ausgefüllt mit dem Studium des Menschen, um sein Herz nicht zu beschweren durch den Anblick der See, um sich das nun einmal beschlossene Ausharren „da oben" nicht unmöglich zu machen. Er wußte ja, daß ein innerlich Heimatloser wohl nirgend mehr Ruhe fände, und der Schluß des Dramas der Sehnsucht, wenn Ellida bei Wangel bleibt und da neue Aufgaben und Pflichten ahnt, klingt wie eine Rechtfertigung seiner Flucht in die umfriedenden Mauern.

Ob der aus dem Engen ins Weite Strebende, ob nicht schon der Mensch als solcher innerlich heimatlos sei: die Frage hatte Ibsen aufgeworfen und grübelnd hin und her gewendet schon im Frühling 1880, als er die ersten Studien zur Frau vom Meere niederschrieb. Phantastische Träume und naturwissenschaftliche Vorstellungen sollten ihm da helfen, sein Lot in die dunkle Tiefe hinabzusenken nach den geheimen Ursachen unserer merkwürdigen Ansprüche und Wünsche.

„Ist der Entwicklungsgang des Menschen verfehlt? Warum mußten wir der trocknen Erde angehören? Warum nicht der

Luft? Warum nicht dem Meere? Die Sehnsucht, Schwingen zu haben, die seltsamen Träume, daß man fliegen könne, ohne sich darüber zu wundern, — — wie läßt sich all dies deuten? (Im Entwurf zu Rosmersholm wünscht Brendel dem reizenden Meerweib Rebekka Schwingen, auf daß sie sich hoch erheben könne zum Opfertod.)

Des Meeres sollen wir uns bemächtigen. Uns schwimmende Städte auf dem Meere anlegen. Sie südwärts lenken oder nordwärts, je nach der Jahreszeit. Stürme und Wetter meistern lernen. So etwas Glückseliges wird kommen. Und wir — die wir nicht dabei sein werden? Es nicht ‚erleben‘ werden —."

Dann folgt der Entwurf des Dramas, teilweise in Schlagworten. „Des Meeres anziehende Macht. Die Sehnsucht nach dem Meere. Menschen verwandt dem Meere. Meergebunden. Abhängig vom Meere. Muß dahin zurück." Und er fährt fort: „Eine Fischart bildet das Urglied in der Entwicklungsreihe. Sitzen Rudimente davon noch in des Menschen Innern? In einzelner Menschen Innern? — Die Bilder des rastlos sich regenden Lebens im Meere und dessen, was ewig verloren ist. — Das Meer gebietet über eine Macht der Stimmungen, die wie ein Wille wirkt. Das Meer kann hypnotisieren. Die Natur überhaupt kann das. Das große Geheimnis ist die Abhängigkeit des Menschenwillens von dem Willenlosen."

Von diesen naturphilosophischen Gedanken sitzen aber im Innern des Dramas — nur noch Rudimente. Ellida: „Ich glaube, wenn sich die Menschen von Anfang gewöhnt hätten, ihr Leben auf dem Meere zu verbringen — oder vielleicht im Meere — so wären wir weit vollkommener, als wir jetzt sind. Nicht nur besser, auch glücklicher. . . . Ich glaube, die Menschen ahnen selbst so etwas und tragen es mit sich herum, wie eine geheime Reue und Kümmernis. . . . Eben darin hat die Schwermut der Menschen ihren tiefsten Grund."

Während sonst, nach den vorhandenen Entwürfen zu schließen, die Dramen von Form zu Form sich zugleich erweiterten und ver-

tiefsten, hat sich hier, und später in Klein Eyolf, Stoffmenge und Gehalt einschrumpfend zusammengezogen. Denn viel mehr war ursprünglich geplant.

„Das Leben ist scheinbar licht, leicht und flott da oben im Schatten der Felsen und in dem Einerlei der Abgeschiedenheit. Da wird der Gedanke hingeworfen, daß diese Art Leben ein Schattenleben ist. Keine Tatkraft, kein Kampf um Befreiung. Nur Sehnsucht und Wünsche. So wird der kurze, helle Sommer dahingelebt. Und hernach — ins Dunkel hinein. Dann erwacht die Sehnsucht nach dem Leben der großen Welt da draußen. Aber was ist wohl damit gewonnen? Mit den Verhältnissen, mit der geistigen Entwicklung wachsen die Ansprüche und die Sehnsuchten und die Wünsche. Er oder sie — wer auf der Höhe steht, begehrt die Geheimnisse der Zukunft und Anteil am Leben der Zukunft und Gemeinschaft mit den fernen Welten. Überall Begrenzung. Daher die Schwermut wie ein gedämpft klagender Gesang über dem ganzen Menschendasein und Menschentum. Ein lichter Sommertag mit dem großen Dunkel hinterher — das ist das Ganze."

Also ein sinnbildlich das ganze Menschendasein und Menschentum umfassender Kreis, mit seinem geheimnisvoll-unsichern Mittelpunkt, den man nur erraten sollte nach der Richtung der Anziehungskraft, hat sich nunmehr konzentrisch zusammengezogen zu einem so viel leichter übersehbaren Ring mit einem deutlich zu erkennenden und zu erklärenden Mittelpunkt. An Stelle der All-Sehnsucht, gespiegelt in einer tiefgründigen dramatischen Fabel, wird eine ganz bestimmte, begrenzte, wissenschaftlich schon beschriebene und benannte Sehnsucht geschildert.

Eine Sehnsucht von der besondersten, nämlich von krankhafter Art. Und da der besonderste Fall, nach des Dichters festgehaltener Absicht, dennoch wenigstens vermöge der Stimmung mit einem Gefühl und Schauer des zuerst ins Auge gefaßten Allgemeinen uns überhauchen sollte, blieb nichts anderes zu versuchen, als jene künstliche Anheftung des Allgemeinen ans Be-

sondere — die Allegorie. So denn erscheint das im ersten Entwurf Unbegrenzte nun begrenzt, hingegen das im ersten Entwurf ganz realistisch Bestimmte, wie Ellidas früherer Bräutigam, hier gewaltsam ins Unbestimmte gerückt.

3

Ellida ist krank, der Dichter leugnet es nicht; er hat sich über derartige Psychosen auf das genaueste unterrichtet und nicht versäumt, die kleinsten Kennzeichen anzubringen, uns ihren Zustand bis ins einzelne medizinisch, wissenschaftlich zu begründen. Ob dies aber seine künstlerische Absicht fördert?

Von den Dramatikern des neunzehnten Jahrhunderts war Heinrich von Kleist der erste, der dunklere Vorgänge des Seelenlebens durch die künstlerische Tat zu beglaubigen wußte — zu einer Zeit, „wo Physiker, Philosophen und Dichter um die Wette den geheimen Kräften der Natur nachfragten". (Erich Schmidt.) Das Käthchen von Heilbronn wird unwiderstehlich zu Wetter vom Strahl hingezogen, unterliegt seiner gleichsam elementaren Anziehungskraft, wie Ellida dem fremden Manne gehört und von ihm rein seelisch beherrscht wird.

Allein Kleists psychologische Absicht ist um so viel eher durchzuführen, seine Möglichkeit, uns zu überzeugen und mitzureißen, um so viel größer, als er seine Heldin zwar willenlos, aber nicht wider Willen hingegeben, zwar an den Mann verloren, aber doch in natürlicher, beglückender Liebe verloren schildert: und derart das ganze somnambule Wesen nur benutzt zu einer stimmungsvoll-romantischen Instrumentation, zu einer Erhöhung und Verstärkung der geheimnisvoll-offenbaren Zaubermacht der Liebe. Es wird uns das Dunkle geklärt zu einem lieblichen Hell-Dunkel, das Befremdende mutet wiederum vertraut an, wir bestaunen, doch wir verstehen und freuen uns der nun enthüllten Größe solcher Anziehung und Hingebung.

Und weil eben Käthchen auch ohne alle mystischen Umstände so bedingungslos lieben könnte, weil die mystischen Umstände der

bedingungslosen Liebe nur das Verletzende nehmen, sie gleichsam in nackter Schönheit zu zeigen erlauben, darum liegt hierin kein Verstoß gegen das Grundgesetz, das irgend welche Einmischung des Wundersamen, oder selbst nur des Wunderlichen, in das Seelenleben der Helden verbietet.

Auch mit dem somnambulen Erlebnis des Prinzen von Homburg hat Kleist nur dessen folgenschwere Zerstreutheit begründet und das Romantische der sonst märkisch-tüchtigen Gestalt — nach seinem Bild und Gleichnis — durch solche Zutat erhöht, nicht jedoch den Verlauf der eigentlichen seelischen Handlung im geringsten damit berührt.

Im Verhältnis Ellidas zu ihrem gefürchteten Gebieter fehlt nun das unmittelbar Anmutende, das die Liebe als natürliche Grundlage dem außergewöhnlichen Verhalten Käthchens verleiht. Es sollte ja wohl dem befremdlichen äußersten Falle auch in der Frau vom Meere eine natürliche Grundlage gegeben werden: in einem andern Gemeinschaftsgefühle, in unserem Noch-Mitempfinden, Noch-Miterinnern der ursprünglichen Verwandtschaft des Menschen mit dem Meere, dem ahnenden Noch-Mitschwingen jener Rudimente, die im menschlichen Innern sitzen mögen aus fernsten, noch nicht Zeit gewesenen Zeiten, da eine Fischart das Urglied gebildet hat in der Entwicklungsreihe. Allein wie schwer kann ein solches Gemeingefühl in der stillsten Abgrundtiefe unsres Wesens geweckt werden, wenn zwischen ihr, die es wecken soll, und uns mit deutlichem Strich die Grenze gezogen wird als zwischen einer Kranken und den Gesunden?

Wir betrachten Ellida nur mit jener von Menschenliebe etwas angewärmten, immer ein wenig sensationslüsternen Teilnahme, die man fremden Leidenden, besonders Gemütsleidenden entgegenbringt; wir empfinden uns, wider den Sinn der Dichtung, keineswegs ihr, sondern dem Doktor Wangel wesensnahe, wie wir uns, von einem Arzte durch eine psychiatrische Klinik geführt, mit diesem zusammengehörig empfinden, nicht mit den Kranken. So medizinisch ist Ellidas seelische Verstimmung aufgefaßt, daß wir sogar vermuten

dürfen, die Anfälle werden durch Beruhigungsgifte verschlimmert, durch eine Arznei, die „ihr auf die Dauer gar nicht gut bekommt". Ihre Erregung im dritten Akte würde daher dem Einfluß des Morphiums mit zuzurechnen sein.

Ferner: die Liebe ist nicht geographisch begrenzt, wohl aber die Sehnsucht nach dem Meere. Wir Bewohner der Binnenländer vermögen das Verlangen nach der offenen Wasserfläche nicht an uns selbst zu erproben, wie der im Flachland Geborene nicht das schweizerische Heimweh nach den Bergen. Indessen, die Suggestionsmacht des Dichters ist groß, und sein Sang von der Anziehungskraft des Meeres gewönne es schließlich auch über uns, wie jenes Heimwehlied „Zu Straßburg auf der Schanz" — wäre nicht, wenn ich modern technisch sprechen darf, die Stimmungsleitung falsch angelegt: statt von Ellida, der Sehnsuchtsträgerin, zu uns, eben nur von dem fremden Manne, dem Sehnsuchtserreger, zu uns. Nein, nur dem Vertreter des Sehnsuchtserregers. Von einem Vertreter, der als solcher erst noch beglaubigt werden muß. Welche schier unüberwindliche Schwierigkeit sich der Dichter hier selbst geschaffen hat!

Den hypnotisierenden Einfluß des fremden Mannes erfährt im Stücke bloß Ellida. Und Ellida ist krank, also nur wahnbefangen. Das ist überhaupt keine Wirkung, die geheimnisvoll von dem Fremden ausgeht, das ist nur eine Wirkung, die erklärbar vom kranken Nervensystem selbst erzeugt wird. Notwendig zieht unser Verstand denselben Schluß wie Doktor Wangel, und das teilt sich lähmend der Einbildungskraft mit und erkältend dem Gemüte.

Wird nun der fremde Mann noch so geflissentlich als Träger des Geheimnisvollen — des Grauenvollen, das abschreckt und anlockt, gekennzeichnet, die Hauptsache wäre, daß er als Persönlichkeit dastünde. Persönlichkeit ist ja schon etwas Mystisches und zudem etwas sich selbst Bezeugendes, unbedingt Glaubwürdiges. Diese wichtigste Beglaubigung fehlt dem fremden Manne — er ist an sich nicht einmal interessant, geschweige, daß er unser Gemüt anspräche.

Ein Seefahrer, ein Wanderer der Meere, der die Welt umschifft, dem der weite Ozean zur Heimat wird, das Festland unwirklich und zum Traumland; der seinen Willen in der Einsamkeit ohne zerreibende kleinliche Hemmungen von außen, aber täglich gestählt vom Kampfe mit den Elementen, ihm selbst überstark und allbezwingend empfindet; der nur seine eigenen moralischen Gesetze kennt — er hat einst den Kapitän erstochen, aber es war nur recht und billig — der könnte es in der natürlichsten Weise begreifen machen, daß ein junges Weib mit ebenfalls phantastischen Anlagen und einer erregbaren Seele, gleichend dem Wasser, sich rettungslos an ihn verlöre. Ihm wären, statt zärtlicher Gespräche, die Gespräche über das wechselnde Meer, über Sturm und Stille, über die Seetiere und Vögel zuzutrauen und der romantische Gedanke, sich und die Geliebte dem Meere durch das Symbol der zwei in die Wogen hinausgeschleuderten Ringe zu vermählen. Und der könnte, als vergeblich Wiederkehrender zur Treulosen, unsere Teilnahme mit hinwegnehmen, wie dem Holländer Richard Wagners nicht nur die Gefühle Sentas, auch die des Hörers zueilen in erlösendem Mitleid. Und nicht das bloße Kunstmedium, die Musik, tut es — immer wirkt der Künstler das Wunder selbst, einerlei mit welchen Kunstmitteln. Hat nicht der Dichter des Brand und Peer Gynt schon ähnliche und größere Wunder vollbracht?

Er wollte jedoch den Fremden nicht anders ausstatten, ließ ihn so unbewegt, ja gleichgültig, beim Abschied fast komisch gleichgültig gebaren gegen Ellida und Wangel, damit er desto anschaulicher das Meer, die Natur versinnliche — das Geheimnis der Abhängigkeit des Menschenwillens von dem W i l l e n l o s e n. Wir hören von ihm, daß er gewaltsam und mörderisch sein kann, wie das Meer; daß er in wilder Wut aufbrüllen kann, wie das Meer; wir sehen ihn über Menschenleiden und Menschensatzungen hinweggehen, wie die Naturmächte. Aber dann gebricht ihm eben wieder deren für uns dämonische Größe, die sich annähernd gleichwertig und gleichwirkend nur in einem Dämonisch-Menschlichen ließe zur Geltung bringen.

Ibsen hatte in Molde von einem Finnländer erzählen hören, der durch die magische Gewalt seiner Augen eine nordländische Pfarrersfrau zwang, ihren Mann und Haus und Hof zu verlassen und ihm zu folgen. Der fremde Mann im Stück ist Kwäne, und die Gewalt seiner unheimlichen Augen spielt in Ellidas Einbildung die größte Rolle. An denen nur erkennt sie ihn und immer wieder fleht sie in den zwei Szenen der Begegnung: „Sehen Sie mich nicht so an!" Diese Augen sollen die Farbe wechseln wie die See, und ihres verstorbenen Kindes Augen, das ruft noch in der Erinnerung ihr Entsetzen wach, waren ebenso rätselhaft: stets übereinstimmend mit der Färbung des Fjords, ob er in der Ruhe des Sonnenlichts lag oder unter stürmischem Gewölke.

Kann die Bühnenkunst auch nur die nötigste Nachhülfe leihen, eine solche dämonische Gewalt zu versinnlichen? Der Dichter erwartete das offenbar, denn er rühmte den ersten Weimarer Darsteller — „eine lange hagere Gestalt mit einem Habichtsgesicht, schwarzen stechenden Augen und einer prächtigen tiefen und gedämpften Stimme."

Den Grundmangel in der Zeichnung des fremden Mannes verschuldet wohl die angestrebte Verschmelzung des Erhaben-Mystischen mit dem sehr Prosaischen, dem Alltäglichen. Beides läßt sich so kaum vereinen, wie denn Maeterlincks weitere Schritte in dieser Richtung doch zu keinem Ziele führten. Nur E. T. A. Hoffmann hat, neueren Versuchen gegenüber, den künstlerischen Vorteil zu wahren gewußt, wie Heinrich von Kleist, in der Verwertung der „Nachtseiten der Naturwissenschaften".

Auch im goldenen Topf erblickt nur der Student Anselmus im Archivarius Lindhorst und seinen Töchtern erhaben-mystische Wesen. Seine Ausnahmestellung ist aber nicht die des geistig Kranken, sondern des geistig Überlegenen. Er ist Poet mit den geklärten Augen des künstlerischen Hellsehers, und der Leser, wie gut bürgerlich er sein mag, gesellt sich in naiv angenommener Wahlverwandtschaft stets ebenso unwillkürlich zu dem Abnormen auf höherer Stufe, wie er sich sofort scheidet von dem Abnormen

auf der Ebene des Alltags. Hoffmann gewinnt die einzig mögliche Einheit des Unvereinbaren: als Pol und Gegenpol, zwischen denen wir doch immer in Gedanken eine Verbindungslinie und somit eine Vereinigung herstellen, während in Ibsens Drama die Empfindungswelt Ellidas eine zufällige Enklave bleibt in der rings sie umgebenden Alltagswelt.

Weshalb dann muß Ellida krank sein? Sicher nicht, um eine Krankheit und die Art ihrer Heilung auf die Bühne zu bringen; der Grund liegt in der Beschaffenheit der Fabel. Ibsen wollte Ellidas Krankheit nicht anders benutzen, wie den Zustand Oswalds in den Gespenstern, d. h. als Mittel zum dramatischen Zweck. Nur daß hier der Wunsch, in einer Sehnsuchtskranken zugleich unsere Abhängigkeit von der Natur zu versinnbilden, die Gestalt auffallend in die Mitte gerückt und zur Titelheldin erhoben hat.

4

Um mit der Vorgeschichte und Entwicklung dieser Seelenkrankheit bekannt zu machen, wird durchaus dieselbe Technik, dasselbe Inquisitionsverfahren eingeschlagen, wie in Rosmersholm. Analytisch, wie Rosmersholm, sagt R. Reich, ja besser, da dem Arnholm vieles erzählt werden müsse.

Nein, darum wohl schlechter. Denn in Rosmersholm wird alles zur dramatischen Handlung Führende von den Beteiligten den Beteiligten erzählt, auf die es anders wirken muß, als auf einen dazu Gekommenen, nur durch verblaßte Erinnerungen mit der Hauptperson, durch Freundschaft mit den übrigen Verbundenen.

Und sonst: daß man ein Verbrechen nicht schnell und gerade heraus bekennt, versteht sich und verstehen wir, und was Rebekka zu erzählen hat, erregt atemlose Spannung. Aber was Ellida zu erzählen hat, was ihr in derselben Weise abgefragt werden muß, jeder Satz mühsam abgenommen, ist ja nur ihrem kranken Sinne so gräßlich und keineswegs von demselben Gewicht wie Rebekkas

Vergangenheit. Wir würden in i h r Vorleben gerne etwas schneller eingeweiht und fühlen uns hingehalten durch die mehrmalige Verzögerung ihrer Bekenntnisse. Ja, nicht nur diese wichtigen Gespräche zwischen Arnholm und Ellida und Wangel und Ellida, auch die zwischen Arnholm und Bolette werden immer wieder an den Stellen lästig unterbrochen, wo sie endlich interessanter zu werden versprechen.

Goethe schreibt an Frau von Stein über den Wilhelm Meister, er habe am Stile gekünstelt, damit er recht natürlich werde. Dasselbe tut Ibsen hier und später in den letzten Dramen. Alle, die etwas erzählen, sind von einem zu kurzen Atem; im Leben erzählt wohl öfter jemand auch länger und fließender. Stets nur das Katechisationsverfahren — das ermüdet, und der Dialog wird künstlich-natürlich, wenn das schon von Lessing etwas übertriebene Prinzip noch einmal übertrieben wird.

Es wäre eine besonders reizvolle Frage, ob sich, wie in der Dialogtechnik, so in der Gestaltungstechnik, in der Modelung nach den lebenden Vorbildern, eine ähnliche Entwicklung und schließlich Erstarrung zur Manier nachweisen ließe. Aber dazu müßten wir eingehender über die Modelle unterrichtet sein.

Von Ellidas Vorbild, oder vielmehr ihren Vorbildern im Leben, wissen wir mancherlei. Ein Gerücht bringt den fremden Mann in Verbindung mit Welhaven und dessen sonderbarem Einfluß auf die Schwester seines literarischen Gegners Wergeland, auf die sehr exzentrisch veranlagte Frau Camilla Collett. Demzufolge hätte Frau Collett „halb erschreckt" manche Seite ihres intimsten Wesens von Ibsen enthüllt gefunden. Ihm muß sie sich anders geäußert haben. Er dankt ihr herzlich für das Verständnis, dem die Frau vom Meere bei ihr begegnet sei. „Daß ich gerade bei Ihnen zu allererst auf ein solches Verständnis rechnen durfte, davon war ich ja von vorneherein so ziemlich überzeugt. Aber es macht mir doch eine unbeschreibliche Freude, diese Hoffnung so bestätigt zu sehen, wie es durch Ihren Brief geschah. Ja, es gibt Berührungspunkte. Sogar viele. Und S i e haben sie gesehen und

gefühlt. Ich meine, was mir nur wie eine Ahnung erscheinen konnte. Aber es ist nun viele Jahre, daß Sie durch Ihren geistigen Lebensgang in irgend einer Form hineinzuspielen beginnen in meine Dichtung."

Als zweites Vorbild wird Magdalene Thoresen genannt, die vom Dichter lebenslang verehrte Stiefmutter seiner Frau. Mit viel Wahrscheinlichkeit. Wie Ellida war sie am Meere geboren und erwachsen und führte von Kindheit an unter ärmlichen Verhältnissen, in geistig beschränkter Umgebung, ihr eigenes Innenleben, horchte in sich hinein auf die Stimmen, die da wogengleich stiegen und sanken. Wie Ellida wurde sie die zweite Gattin eines tüchtigen, liebenswerten und, trotzdem er sich selbst ohne Zwang in den bürgerlichen Schranken hielt, für ihre Eigenart verständnisvollen Mannes, des Propstes Thoresen in Bergen.

Mit der Anziehungskraft des fremdartig Neuen übte sie denselben Reiz wie Ellida, und die Kinder erster Ehe blickten wohl in derselben scheuen und anfänglich widerstrebenden Bewunderung zu ihr empor, wie Hilde zu Ellida. Und auch Frau Thoresen, ehe sie von ihren Luft- und Meeresschlössern herabstieg und „eine Festlandskreatur" wurde, ließ die Zuneigung der Stiefkinder, die besonders in Susanna für sie entbrannte Schwärmerei, gleichgültig unbemerkt. Später trat gegenseitig ein so herzliches Verhältnis ein, daß man vor Susanna Ibsen niemals Magdalena Thoresen ihre Stiefmutter nennen durfte, ohne daß sie es zugleich zurückwies: „Bitte, Mutter".

Von den beiden begabten Frauen seines Landes, von zwei Schriftstellerinnen, nahm der Dichter also nur die phantastischen, über das Gewöhnliche hinaus schweifenden, die unzufrieden und unglücklich machenden Eigenschaften. Aber nicht ihre Fähigkeiten, ihre selbstbefreienden Betätigungen. Ellida ist nur träumerisch und immer müßig, und man kann sich kein rechtes Wirkungsfeld für sie denken, weder in der Familie noch sonst; man glaubt, daß sie immer so gewesen, und immer so sein werde — dauernder Heilung unzugänglich.

Ibsen antwortete einem leisen Zweifel Erich Schmidts, ob denn der Schluß der Frau vom Meere nicht zu viel verheiße: das müsse die Zukunft lehren.

Dieselbe, vom Standpunkt des Schaffenden aus so berechtigte Ansicht begründete der dänische Erzähler Jens Peder Jacobsen in einem Briefe über Nora und ihren Schluß: „Es ist ein Aberglaube, wenn auch ein allgemeiner Aberglaube, daß ein Dichterwerk heutzutage enden könne, wie die altmodischen Intrigenstücke. Kein anderes wirkliches Ende ist möglich, als der Tod, der sich ja doch nicht überall anwenden läßt. Ich möchte so weit gehen, zu sagen, ein modernes Werk, das einen Schluß hat, kann nichts taugen (immer ausgenommen den Todesschluß und synonyme Zustände). Aus folgendem äußerst einfachem Grunde: falls wirklich Leben und Regsamkeit in den Personen ist, so können sie ja natürlich nicht aufhören, ohne alsbald wieder anzufangen, wie man in der Wirklichkeit pflegt. Denn ich habe in keinem Verhältnis zwischen Menschen je etwas für immer Abgetanes bemerkt. Wenn sie es auch siebenmal siebenundsiebzigmal abtun, es lebt doch weiter und kann wiederkommen und abermals verlangen, abgetan zu werden. Darum ist es eine so grenzenlos unnütze Frage, die ständig in der Kritik aufgeworfen wird, wenn man zum Schlusse gelangt, sei es, daß eine Umkehr erfolgt oder daß Mann und Frau ins Reine kommen usw. — die Frage nämlich: ob man sich nun wirklich auf die Umkehr oder die Versöhnung verlassen könne? Und darauf ist nichts anderes zu erwidern, als: man kann sich darauf verlassen, daß es halten wird — bis es wieder umschlägt, oder wieder auseinander geht."

5

Sozusagen nur widerrechtlich ist Ellida, die seltsamste und fesselndste Gestalt, zur beherrschenden des Schauspiels geworden. Denn als Held der eigentlichen dramatischen Handlung — damit verkündet man ja nichts Neues oder Bestreitbares — muß Doktor Wangel angesprochen werden. Ein Gegenstück zum Puppenheim

war das Stück dem Plane nach und ist es noch, trotz oder gerade wegen der Verschiebung des Schwerpunktes.

Das Wunderbare — hier wird es getan. Der männliche Egoismus überwindet sich selbst, an die Stelle des Besitzverlangens, das auf sein Recht pochen dürfte, tritt die freiwillige Herzensgüte. Und zwar unter der schwersten Probe. Nicht bloß die geliebte Frau ziehen lassen, sie mit einem andern Manne ziehen lassen, wird gefordert.

Auf daß nun alles Unschöne von der gefährlichen Wahl zwischen zwei Männern entfernt bleibe, alles, was unsere Teilnahme für die wählende Frau, unsere Achtung vor dem die Wahl gewährenden Gatten etwa trüben und mindern könnte, muß Ellida krank sein. Und wiederum, weil sie krank ist, muß Wangel Arzt sein. Ursprünglich war er als Rechtsanwalt gedacht, wohl um die Vergleichung mit Helmer anzuregen. Allein nur der Arzt Wangel vermag die geistige Verfassung Ellidas so klar zu erörtern, wie es für die reine Lösung der Fabel und — für das Verständnis des Zuschauers nötig ist. Und überdies wird dramatisch der Druck gerade auf den Arzt durch das mitsprechende Verantwortlichkeitsgefühl sehr verstärkt.

Es gibt einen alten Stich, dem Baccio Baldini zugeschrieben, die Zeichnung wahrscheinlich von Botticelli, den Propheten Elias darstellend, der eine Flamme trägt auf der flachen Hand des ausgestreckten rechten Armes, und in der linken ein Buch.

Zeitlebens beeiferte die Flamme der Begeisterung Henrik Ibsens schreibende Hand; in der linken trug er das Buch der Erfahrung. Als ihm die Begeisterung für unbedingte Wahrheit und unbedingtes Opfer — alles oder nichts — das Herz versengen wollte, schlug er im Buche nach und las kühl und bedachtsam, und berichtigte nach dem, was er da gelesen, vieles von dem mit Feuerzügen Niedergeschriebenen. Und ebenso wurde der Begeisterung für die wahre echte, allein in der seelischen Gemeinschaft beruhende Ehe durch die Erfahrung zum Teil widersprochen, und es mußte von der linken Hand zurückgenommen werden, was die rechte an

Glut gespendet hatte. Der nordischen Heerfahrt folgte die Komödie der Liebe, dem Brand und Peer Gynt, dem Puppenheim und den Gespenstern folgen Wildente, Frau vom Meere, Klein Eyolf.

Schon die Komödie der Liebe verteidigt ja im Grund die Vernunftehe. Falk wird besiegt durch Goldstad, und wir dürfen glauben, daß Schwanhild mit ihm ihr Glück weniger gefährdet als mit Falk. Die unumgängliche Bedingung ist nur, daß beide eines guten Willens sind. Dann wird wohl Friede und Behagen nicht ernstlich bedroht, mag sonst die Verschiedenheit in allem und jedem, Stand, Alter, Begabung, noch so groß sein. Das hat den Dichter das Leben, hat ihn, vor allen andern Beispielen vielleicht, die Ehe seiner Schwiegereltern gelehrt.

Ellida und Wangel möchten nicht leicht verschiedener gedacht werden. Der biedere, über die Maßen gutmütige und nachsichtige Gatte und Vater, den mehr die Erkenntnis des Herzens leitet bei der erfolgreichen Behandlung der geliebten Kranken, als die Einsicht eines überlegenen Verstandes; der so behutsam und zart und schonend die flügelschlagende Seele anfaßt wie ein todwundes Vögelchen; der schon mit der ersten Gattin und Mutter seiner Kinder überaus glücklich lebte, aber gerade nur in seinem Verhältnis zur zweiten, artfremden, widerstrebenden sich über den Durchschnitt hinausschwingt und hierin eine unbürgerliche Schönheit des Gemütes erreicht —: außerhalb dieses Verhältnisses erscheint er belanglos in geistiger Hinsicht, bequem und nicht hervorragend in beruflicher, ohne „rechten Zug" in allem, ja es haften ihm Merkmale der Schwäche an, sogar die für den Arzt und Führer so bedenkliche Vorliebe für den Alkohol. Mit Kognak stärkt er sich zu dem alle Kräfte anspannenden Ringen mit Ellidas krankem Wünschen und Sehnen.

Ob dann die Geheilte, „die es nicht sieht oder nicht sehen will, oder der es gleichgültig ist", solange sie nur mit sich selbst beschäftigt bleibt, ob sie dann ihrerseits ihn betreuen werde wie seine erste Frau getan, und ihn von den erniedrigenden Gewohnheiten befreien und damit zugleich auf der Höhe erhalten werde,

die er aus Liebe ersteigen konnte, als sie in Not nach ihm rief und seine Hilfe suchend? Auch das wird die Zukunft lehren.

Die Gegenwart zeigt immerhin schon an, wie gut, trotz und unbeschadet, eine Vernunftehe, ein „Tauschhandel", nach Umständen zu retten und zu fördern vermag. Ein Tauschhandel, der allerdings nicht aus unedlen, eben nur aus vernünftigen Beweggründen geschlossen wurde, und den jeder „Kontrahent" bereit sein muß, rückgängig zu machen, wann immer der andere es verlangt.

Wangel findet dieses ungeschriebene moralische Gesetz in seinem Innern und läutert und sühnt hiedurch vollkommen, was bei der Werbung in seinem und der Geliebten Verhalten nicht der Forderung des unbedingten Idealismus entsprach. Er gehorcht dem erlösenden Worte von der „Freiwilligkeit". Der fremde Mann, das Symbol der Gefahr, spricht dies Wort zuerst, und der Gatte begegnet der Gefahr, nur weil es in seinem Gemüte den Widerhall erweckt, wehrt die Gefahr ab durch seine so zur Selbstüberwindung gelenkte reine Liebe.

Als verstärkendes Nebenbild wird noch ein Bund der Vernunft und Überlegung, und zwar vom weiblichen Teil aus lauter Vernunft und Überlegung, geschlossen. Wangels älteste Tochter Bolette verlobt sich mit ihrem früheren Lehrer Arnholm, den wir uns um etwa zwanzig Jahre älter denken dürfen, der schon Runzeln an den Augen hat und anfängt, die Haare zu verlieren. Auch für Bolette, die wohl wie Ellida ins Weite strebt, aber in durchaus verständigen und verständlichen Grenzen, wird Magdalene Thoresen noch von ihrem Wesen haben herleihen müssen: eben die andere tüchtige, lern- und wißbegierige ihrer zwei Seelen. Und dazu eine Episode ihres Lebens. Ein Gönner hatte sich des mittellosen jungen Mädchens angenommen und es in Kopenhagen zur Lehrerin ausbilden lassen. Arnholm will Bolette zuerst in derselben Weise beschützen und fördern, bis beide es als praktischer und angenehmer erkennen, daß er statt einer Fremden seiner Frau helfe, „sich in der Welt umzusehen und mitten im Leben zu stehen".

Die Absicht, das Gute und Vernünftige der Vernunft dar-

zutun, hebt sich hier so stark hervor, daß man die Szenen zwischen den beiden kaum mehr Szenen einer erwachenden Liebe nennen darf, daß sie allzu farb- und poesielos anmuten, nüchtern wie Abhandlungen über das Recht der Frau, zu lernen, sich Kenntnisse zu erwerben und ihre Fähigkeiten auszubilden. Die bloßen Fähigkeiten zuerst und vor allem, ohne Rücksicht auf die Bildung der weiblichen Persönlichkeit.

Eben ein Oberlehrer spricht da überall zu einer Musterschülerin, die selbst sich wieder am besten zu einer Lehrerin eignen würde. Ein Oberlehrer, der allerdings in der Jugend auch einer romantischen Sehnsucht fähig gewesen, den es in Liebe zu Ellida gezogen hatte; der aber jetzt nur noch des „vergeblichen Schrittes" erwähnt, zu dem er sich habe hinreißen lassen.

Für manchen wird es die Öde dieser Verlobung vielleicht etwas mildern, daß wenigstens nicht herkömmlich-schulmäßiger Idealismus die beiden in wichtigen Lebensfragen beherrscht. Zu Ellida, der unbedingt frei sein wollenden, naiv idealistischen, paßt die nachträgliche Scham darüber, daß ihre Armut mitbestimmend war, als sie Wangels Werbung annahm; zu Bolette paßt es ebensogut, wenn sie denselben Beweggrund jetzt sogleich offen zugibt und so durch ihre Aufrichtigkeit für immer jedem Selbstvorwurf und jedem möglichen des Gatten die Spitze abbricht.

Bolette (still und in sich vertieft): Der Gedanke, sich frei zu wissen — und in die Fremde hinaus zu können. Und sich auch nicht mehr wegen der Zukunft ängstigen zu müssen. Nicht immer um das dumme Auskommen besorgt zu sein —.

Arnholm: Nein, alledem brauchen Sie nicht einen Gedanken mehr zu opfern. Und — nicht wahr, meine liebe Bolette, — das ist auch eine ganz schöne Sache?

Bolette: Das ist es freilich, das ist wahr und gewiß.

Wahr und gewiß ist es auch, daß zwei so brave, tüchtige Menschen wie Bolette und Arnholm, deren sich Suchen und Finden in mehreren Auseinandersetzungen, nicht zum Vorteil des Dramas, viel Raum einnimmt, daß sie dennoch kräftiger, anziehender wirken

könnten. Weshalb faßte der Meister des Alltags hier nur wie mit einem Scheineifer zu, dem trotz der Netzmaschen vieler Worte das Interessante ganz entschlüpfte?

Nicht Scheineifer, Übereifer ist gefährlich geworden den zwei drolligen Nebenfiguren Ballested und Lyngstrand. Sie sind zu absichtlich gehalten als Personen, zu absichtlich als Diener der Idee des Stückes. Ballested, der Allerweltskünstler, muß ein Bild malen, das den Fjord darstellt mit einem ins Brackwasser verirrten halbtoten Meerweib im Vordergrund, muß seine Redensart vom Akklimatisieren wiederholt vorbringen als ein Schlüsselwort zu Ellidas Krankheit und Heilung; muß auch sonst allzusehr mit Beziehung auf sie sprechen und auf ihr inneres Geschick, muß sogar noch den Schluß mit seinen Banalitäten unterstreichen.

Und Nummer Zwei, der junge Lyngstrand, der, begabt nur in der Einbildung seiner hochfliegenden Träume, ein Bildhauer, ein großer und berühmter Künstler werden möchte, und doch schon vom Tode gezeichnet ist — er könnte wohl ans Gemüt greifen als ein nur in der schönen Illusion Glücklicher, dessen Lebenslüge der letzte Wahrheitsbringer, der uns allen stets nahe dunkle Freund, nicht bloß ein Gregers Werle zerstören wird. Doch auch ihm lieh der Dichter sein kurzes Leben zu sehr um der erläuternden Zusammenhänge, zu wenig um seiner selbst willen. Er dürfte wohl einmal mit dem fremden Mann, den er den Amerikaner nennt, auf demselben Schiff gefahren und Zeuge gewesen sein von dessen Wut über den Abfall der Geliebten. Doch daß er aus dem Ergebnis eine plastische Gruppe formen will, die treulose Seemannsfrau, der im Traum der verschollene Mann rächend wiederkehrt, so daß wir gleich im ersten Akt von zwei beziehungsreichen Kunstwerken unterhalten werden: das verdrießt wie eine nicht sehr geschickte Nachahmung von — Ibsens Art und Kunst. Dem Nachahmer seiner selbst kann hier nichts deutlich und absichtlich genug sein.

Den drei weiblichen Rollen ist Lyngstrand in der Tat nur als der jeweilen notwendige Gesprächspartner zur Seite gestellt.

Er steht und geht im Drama umher, wie bei einem Feste ein bloß des Tanzes und der Gesellschaftsspiele wegen geladener junger Mann. Nur ein Extratänzchen darf er noch außerdem nach der Pfeife des Dichters wagen. Ihm, dem halb komischen, halb traurigen Gesellen werden die hohen Gedanken vom Künstlerberufe und von der echten wahren Künstlerehe in den Mund gelegt.

Wie in der Wildente der Wahrheitssucher parodiert ist durch Werle, so hier der Künstler durch Lyngstrand. Der Dichter der Frau vom Meere verhöhnt den künstlerischen Egoismus als lächerlich und unberechtigt und vernichtet den Glauben an das Umwandlungswunder: daß die Frau eines Schaffenden vom Gatten hinübergezogen und ihm ähnlich werden könne. Verhöhnt und vernichtet, indem ein Lyngstrand von diesem Glücke schwärmt, es preist und für möglich hält.

An beide Schwestern wendet sich der junge Bildhauer mit seinen naiven Forderungen. Einstweilen soll Bolette, wenn er nun in die Fremde reist, zu Hause umhergehen und immer an ihn denken. Eine Frau, die keinen rechten Lebensberuf hat, kann das ja so leicht tun, und er muß „irgendwo in der Welt ein junges, feines und verschwiegenes Weib wissen, das so Tag und Nacht still von einem träumt“. Aber wenn er dann zurückkehrt, wäre Bolette schon zu alt; dann würde vielleicht Hilde aussehen, wie jetzt ihre Schwester, und vielleicht ebenso denken und fühlen und geeignet sein, die Rolle der werkfördernden stillen Teilhaberin zu übernehmen.

Wangels Töchter waren schon nach dem Entwurf zu Rosmersholm als Töchter des Pastors Johannes Rosmer gedacht. Und schon damals faßte der Dichter Hildes Wesen in zwei Worte: „beobachtend; erwachende Leidenschaften“. „Das ist spannend“ lautet nun der zu oft wiederholte Ausdruck ihrer beobachtenden Leidenschaften. Neben Ellida und Wangel blickt sie uns aus dem Familiengemälde an als die Interessanteste und psychologisch am lebendigsten Geschilderte. Der unklare, unreife, aber kluge Backfisch, nicht wie die Schwester nach Buchwissen lüstern, sondern nach Lebenswissen, voll unruhiger Triebe und Beklommenheiten und Sehnsüchte. Eine

junge Wildkatze, die stets gern ihre Krallen zeigt, und, scheinbar gemütlos, es in trotziger Scham verbirgt, daß sie auch zutraulich und anschmiegsam Liebe erwerben und spenden möchte.

In dieser Hilde verkörpert sich das Frühweibliche, die erwachende Unruhe, Spottlust, Neugierde, die Gemütsroheit und -feinheit des Übergangsalters. Auch das nüchternste Mädchen ist zu der Zeit nicht ohne eine phantastische Lust, die mit dem noch unbewußten Erotischen zusammenhängt und zunächst nur wie ein Ersatz für das aufgegebene Kinderspiel erscheint.

Solche Spannungszustände der Seele, solchen Hunger und Durst nach dem Ungewöhnlichen, zeigt der Dichter hier nur in nebensächlichen Vorgängen. Wir denken unwillkürlich, wie es käme, wenn ein Zufall Hilde in Ellidas innere Kämpfe einweihte, wenn auch sie dem fremden Mann in die dämonischen Augen sähe und deren Gewalt an sich erproben könnte. So aber wird sie gleichsam noch geschont als zu jung und als eine, deren Lebensstunde noch nicht gekommen ist. Wird noch außen herumgeführt um den Kreis der Erfahrungen und Erkenntnisse, die schmerzlich spannend sind bis zum Zerreißen der Saiten.

Diese Lebensstunde kommt für Hilde Wangel — im Baumeister Solneß.

VIII
Hedda Gabler

Voir clair dans ce qui est.
Stendhal

Daß man seine Dramen nach der Folge ihrer Entstehung lese und beurteile, ist nicht bloß ein persönlicher Wunsch des Dichters, ist ein Gebot, begründet in dem steten Fortschreiten dieses Lebenswerkes. Zweimal doch wäre eine Ausnahme zu dulden; zweimal sind Werke jahrelang liegen geblieben und dann zwischen andere hinein vollendet worden und erschienen. Solche Fremdlinge in der Reihe darf man nun wohl, der Deutlichkeit halber, in der Betrachtung ein wenig vor- oder zurückschieben.

So ist im ersten Bande das Doppeldrama Kaiser und Galiläer hinaufgerückt worden in die Nähe von Brand und Peer Gynt, zu denen es gehört und deren Reihe es eigentlich abschließt, während es nur durch besondere Verzögerungen als Nachzügler die modernen Dramen unterbricht.

So könnte das Schauspiel die Frau vom Meere zu den symbolischen Altersdramen hingerückt werden, zu denen es gehört und deren Reihe es eigentlich eröffnet, weil es, auch nur durch besondere Umstände, zwei als Gegenstücke anzusehende Werke trennt — Rosmersholm und Hedda Gabler.

1

Wie der Volksfeind die Wildente, hat hier wiederum ein Werk das andere hervorgerufen. Nachdem der Dichter — mit dem Mageren in Peer Gynt zu sprechen — das direkte Bild gegeben hatte, war er versucht, sich und uns das Negativ vors geistige Auge zu halten, erkennen zu lassen, wie auch da, bei verkehrtem Licht und Schatten, die Ähnlichkeit vorhanden ist, wennschon es Laienaugen häßlich erscheint.

Eine Hjördis-Natur kann gebrochen werden dadurch, daß sie geadelt wird; das ist selten — vielleicht überhaupt nur als Ideal

wirklich — und erhebend. Sie kann aber auch gebrochen werden einfach durch die Zivilisation; das ist nicht mehr erhebend, aber von alltäglicher Wirklichkeit und Wahrheit.

Noch in Rosmersholm beleuchtet Ibsen nur den großen Gegensatz: Heidentum — Christentum; Sinnenglück — Seelenfriede. Und wenn dort die Rede ist von zwei „Willen", so verteilen sie sich ganz von selbst auf diesen Gegensatz: der eine ist der heidnische des sinnlichen Begehrens, der andere eben der christliche des geistlichen Gewissens. Dieser trägt den Sieg über jenen davon und das wird so dargestellt, daß man heraushören kann, ja muß, er *solle* den Sieg davontragen. Selten genug ertappt sich der Frager Ibsen auf einer Forderung, also auf einer Antwort. Denn er ist sehr behutsam: nicht aus Furcht vor etwas außer oder über ihm, nein, aus Furcht vor etwas in ihm, vor der alles färbenden Pietät, vor nachwirkenden Jugendeindrücken, vor Atavismen. Ertappt er sich jedoch, selten genug, auf solcher Parteilichkeit, solcher Zustimmung — wie im Volksfeind, wie in Rosmersholm: dann rückt er sogleich die scharfe Brille ein wenig und faßt das Problem abermals ins Auge — wie in der Wildente, wie in Hedda Gabler. So entstanden diese Werke paarweise aus einander und gehören paarweise zusammen — man dürfte sagen als dramatische Komplementärfarben.

Freilich sind die zwei Willen schon ungefähr so verteilt und bewertet im Brand und Peer Gynt. Brands: Sei du selbst! „Realisiere" dich selbst! — das heißt: realisiere den geistlichen Willen in dir. Peer Gynts: Lebe dir selbst! — das heißt: überlasse dich dem niedrigen sinnlichen Begehren.

Es wird angenommen, daß der Wollende ohne weiteres im geistlichen, im entsagungsbereiten Sinne will. Darum ist denn Peer Gynts Sünde eigentlich nur das Nichtwollen, das Sichgewährenlassen.

So bewegt sich der Ideenzeiger des Ibsenischen Dramas wohl immer um dasselbe Zifferblatt; allein wenn er, in kaum wahrzunehmendem Fortgang, stetig wieder und wieder an derselben

Stelle anlangt, sind doch Stunden, Tage, Jahre verlaufen — Stunden, Tage, Jahre der Entwicklung.

1871 schrieb der Dichter des Brand: Es gilt bloß, sich von der Ehrwürdigkeit des Besitzes nicht schrecken zu lassen. Was seine Wurzel in der Zeit hat, wird auch seinen Gipfel in der Zeit haben; Moralbegriffe haben keine Ewigkeit vor sich. Alle Religion wird fallen. Wie vielem gegenüber haben wir im Grunde die Verpflichtung, es zu konservieren?

Von da an wird er immer einsichtiger und nachsichtiger in bezug auf den zweiten Willen, den widergeistlichen. Er betrachtet ihn nicht länger als einen bloßen Mangel, erkennt ihn vielmehr als auch einen Willen, einen ebenso eigenen, besonderen, stärkeren, ja ursprünglicheren Willen. Da wird nun das Abwägen nicht mehr so leicht und einfach wie im Brand und Peer Gynt, wo die volle Wagschale mit einem Ruck die leere in die Höhe schnellt: es schwingt und schwebt Gewicht gegen Gewicht, immer leiser, immer unmerklicher, so daß es oft den Anschein hat, das Zünglein stünde genau in der Mitte.

2

Aber die Erkenntnis und Anerkennung des widergeistlichen Willens ist schon im Brand vorbereitet. Sie liegt ja schon in der Schätzung des Wollens, des ehrlichen, mutigen Wollens überhaupt. Brand herrscht die Peer Gynt-Natur an:

Sei immerhin ein Knecht der Lust,
Doch sei es dann aus voller Brust.
Sei nicht heut dies, und morgen das,
Und etwas andres übers Jahr.
Das, was du bist, sei ganz und gar!

Gewiß, es ist dem Prediger dort nur um eine verhältnismäßige Schätzung zu tun — fast um eine bloß rednerische — des Exempels wegen. Er fügt denn auch Beispiele hinzu, nennt den Bacchanten „eine klare Idee" gegenüber dem berauschten Jämmerling, rühmt den Silen eine schöne Figur gegenüber dem Zerrbild, dem Trinker. Aber, je mehr die ererbte und anerzogene christliche Ein-

seitigkeit, die höchste Bewertung oder Alleinbewertung des Entsagungswillens, einer unbefangeneren, unparteilicheren, vorwiegend psychologischen Betrachtung weicht, desto wortwörtlicher und tatsächlicher nimmt der Dichter, was er im Brand nur als Gleichnisrede gebraucht hat, desto mehr füllt er das dort noch abstrakte Schema mit Überzeugungsgehalt. Aus einem im Eifer gesprochenen: Das wäre mir ebenso lieb, wird ein im ruhigen Ernst gesprochenes: Das ist mir ebenso lieb — oder wenigstens: soll mir ebenso lieb sein.

So vermag Ibsen in Rebekka den starken natürlichen Willen zu betrachten wie jedes andere psychologische Phänomen, ohne die leiseste Herabwürdigung, ohne christliches Wimpernzucken über ihr „Verbrechen". Wenn wir bedenken, daß er ja trotzdem noch in Rosmer den letzten Entwicklungsausläufer des Christentums daneben stellt als das denkbar feinste, adeligste, rein von selbst siegende Menschentum, dürfen wir darin eine gelungene Belastungsprobe erblicken. Eine Belastungsprobe der Brücke, die sich der furchtlose Denker, der unermüdliche Arbeiter Pfeiler für Pfeiler gebaut hat hinüber in das offene, weite, freie Gebiet voraussetzungsloser Forschung.

War es ihm in den Entstehungsjahren des Brand und Peer Gynt nur nötig und von Wert erschienen, die Krankheiten des geistlichen Willens zu studieren — jetzt konnte auch einmal die Untersuchung des weltlichen Willens, wenn nicht den Arzt, so doch den kühlen Forscher locken und reizen: rein als Aufgabe an sich, ohne Zweck und Tendenz.

Indes, zwischen den hohen, den Hauptstufen der Entwicklung Ibsens liegen kleinere Zwischenstufen, und diese bilden, wie bei den antiken Tempeln, die eigentliche bequeme Treppe hinauf zum Eingang ins Innere.

3

Seit Ibsen sich der Verpflichtung ledig gefühlt hatte, das christliche Ideal zu „konservieren", wurde der heidnische Gegensatz — die Lebensfreude, die Ungebundenheit, das pflichtfremde Sich-

gehenlassen — ganz anders von ihm beurteilt als je vorher. Nicht mehr christlich-pietistisch, wie in den Werken der norwegischen Zeit, aber auch nicht länger christlich-ideologisch, wie in den beiden römischen Versdramen; sondern mit einer fühlbaren Nachsicht und heimlichen Begünstigung, die verschämt heißen dürfte, wenn sie aus irgendwelcher Angst, nicht aus bloßer Ungewohnheit so zaghaft aufträte.

Die Jahreszahl des angeführten Briefes bedeutet demnach eine Merkzahl. Denn noch über den Bund der Jugend streicht der Brandische Nordwind — zwar nicht mehr in jähen Stößen scharf und schneidend, doch immerhin kräftig genug, als sonnendurchwärmte Brise. Der Bund der Jugend ist Ende der sechziger Jahre entstanden; Anfang der siebziger nun wird uns bezeugt die entschiedene Abkehr des Dichters vom Glauben an die Ewigkeit des christlichen Ideals — eine Abkehr und Absage in der Erkenntnis und im Willen, oder wenigstens im Wunsche. Von da an strömt in seine Werke, zunächst in Kaiser und Galiläer (vollendet 1873), eine südlichere Luft. Von da an denkt Ibsen — wie es Brandes einmal formuliert — über die Lebensfreude wie ein Heide.

Nicht ganz. Er möchte so denken, er ringt Julianisch danach, so zu denken. Diesen Kampf und die Unsicherheit eines anders gewohnten Gemütes verrät uns ein Mangel. Er unterscheidet noch nicht den Wert einer selbstgemeisterten Lebensführung vom Scheinwerte einer meisterlosen, nur eigensinnig verrannten. Sogar in Rosmersholm noch nicht.

Rosmer rühmt an dem verlotterten Brendel, er habe wenigstens den Mut gehabt, das Leben nach seinem eigenen Kopfe zu leben. Was! ruft Kroll dagegen, ein Leben wie seines? Und wir stimmen Kroll unwillkürlich bei, wenn jeder Art von Lebensgestaltung — vielmehr Lebensverwahrlosung — das Wort geredet werden soll, sobald sie eine heidnisch-furchtlose ist, heidnisch-unabhängig von der Meinung der kompakten, immer noch christlich gefärbten Majorität, die schon Friedrich Schlegel im Athenäum gekennzeichnet hat als die „hochheilige Majorität aller Gebildeten“.

Stets billigt der Dichter der Gesellschaftsdramen den Lebenssündern, die aus dem Pferch springen, mildernde Umstände zu und kann nicht hart genug sein gegen den kleinsten Seitensprung der Korrekten, der Stützen der Gesellschaft, — der Helmer und Kroll. So eng, müssen wir erklärend hier noch hinzu denken, sind die Verhältnisse „da oben" gewesen, so unerträglich der Zwang der Heuchelei, daß ihm, der darunter schwer gelitten hat, schon Zügellosigkeit als ein Verdienst erschienen ist und als ein Glück.

Und solcherweise, dünkt mich, hat die von Brands Zeiten her gleich stark gebliebene Feindlichkeit gegen Philistertugend und -heuchelei sich wie von selbst verbündet mit der neu aufgekommenen Freundlichkeit für die heidnisch-aufrechte Untugend der Lebensfrohen, der auch Philisterhassenden und von ihnen wieder Gehaßten. Bis endlich in Hedda Gabler abermals der Wind umschlägt — nein, sich völlig legt — und nunmehr auch die Neu-Heiden schärfer ins Auge gefaßt und geprüft werden — rein psychologisch, um des Tatbestandes willen.

4

Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.

Mit beinahe wütender Energie hatte Ibsen in Brand und Peer Gynt geleugnet, daß der Geist willig sei, hatte alles Unheil auf den Mangel an gutem Willen, überhaupt an Willen zurückgeführt. Nach der Abkehr vom Christentum leugnete er dann den andern Teil jenes Bibelwortes: leugnete ihn sanft und, wie gesagt, beinahe verschämt, aber nicht minder hartnäckig. Mit einem unmerklichen Lächeln um die leise, Silbe für Silbe sprechenden Lippen und einem fast schadenfrohen Aufleuchten in den spähenden Augen gab er zu verstehen: das Fleisch ist stark. Der Wille des Fleisches, der Wille zum Genuß, zur Freude ist das Stärkste, das Natürlichste, das Ursprünglichste in der Welt.

Noch in Rosmersholm, wo dieser Wille, weil er schon getötet werden muß, wenigstens durch den vornehmsten Gegner auf die adeligste Weise getötet wird, läßt sich überall ein Mit-

bedauern des Dichters spüren. Mit der Heldin scheint er zu klagen um ihren so frischen, mutigen, freigebornen Willen, der keine Rücksichten kannte, wenn es galt zu handeln, und der nun rettungslos zerbrochen worden, an dessen Stelle fürs ganze Leben eine so klägliche Angst die Brust erfüllt. Von Julianischer Stimmung ein Nachklang: leben zu müssen unter der Angst des christlichen Willens und sich nicht mehr frei fühlen zu dürfen wie die Heiden, deren Götter keinen hindern, über keinem lasten und dem Menschen Spielraum geben zum Handeln.

Nun jedoch überkommt den Dichter auch etwas wie die Erkenntnis und Ernüchterung Julians, da er den Bacchosdienst erneuern möchte und sich Trunkenbolde um ihn sammeln und Vertierte mit Weinlaub im Haar. Mag ihn Enttäuschung und Ekel erfaßt haben — wir erfahren davon nichts mehr. Wir sehen ihn nur mit fester Hand den falschen Bacchanten die veredelnden Kränze abnehmen und schonungslos vor unsern Augen zerpflücken, gleichsam als Symbol seiner eigenen Sehnsucht nach unwiederbringlich Gewesenem.

Und, einmal im Zuge, prüfte er wiederum bedächtig seine Anschauungen von der Stärke des natürlichen, gesunden Willens in der christlichen (oder noch immer christlichen) Gegenwart. Und erkannte: wie er sich, gleich seinem Julian im Sehnsuchtstraum, die gottbegeisterten Zügellosen zurückgeträumt hatte aus den entschwundenen Tagen des „Griechen-Glückes", so hatte er das Bild der goldgepanzerten isländischen Kämpferin sich herübergezaubert in unsere zivilisierte Welt, als heute noch in alter Schöne möglich. Nun mußte ihr der Panzer abgesprochen werden, zusamt dem frischen freigebornen Mute. Denn mit nüchternen Augen betrachtet, war sie feige und sie trug einen Schnürleib.

5

Wir finden Henrik Ibsen überall auf den Bergpfaden Nietzsches. Vor ihm, höhenwärts vertrieben durch den gleichen Abscheu vor der „schlechten Luft" der Ebene und ihren stehenden Wässern;

neben ihm, anscheinend, ohne daß Reden oder selbst nur Blicke zwischen den beiden getauscht werden; nach ihm, doch nicht als sein Nachfolger: nur weil er öfter und länger stehen bleibt, um aufmerksam, ja mißtrauisch zurückzuschauen, während Nietzsche, mit begeistertem Seherblick, rosig im Morgenlicht erglänzenden Gipfeln zuschreitet, die — zuweilen fürchtet er es selbst — etwa nur Gewölke sind.

Vor ihm. Schon Ende der fünfziger Jahre, in der nordischen Heerfahrt, feiert Ibsen mit liebender Bewunderung die alte germanische Kriegerkaste, so kühn und rücksichtslos für jene Tage, daß sich seine Zeitgenossen entrüsten über solche Freude an der „Roheit". Und wenn er auch damals die nordischen Gestalten noch christlich-ethischen Anwandlungen unterliegen läßt — das ist nur eine mehr unbewußte als bewußte Selbstentschuldigung gewesen für sein Wohlgefallen an der Lebenshärte und darum Lebenstüchtigkeit der Wikinger, der Heermannen auf Helgeland. Ohne Sittenrichtermiene schildert er ihr Tun und Lassen aus reinem Naturtrieb — jenseits von Gut und Böse.

Getreu nach den isländischen Überlieferungen. Örnulf, das Bild eines greisen Recken der Saga, von unzerstörbarem Lebensmut; der heißblütige, von echtem Wikingergeist erfüllte Knabe Thorolf; insbesondere Hjördis, männlich-wehrhaft, hoffärtig, hartgesinnt, rachgierig. Er läßt sie funkeln von Geist und Bosheit, läßt sie ihren unbezähmbaren Willen zur Macht spielend und drohend und lockend entfalten, sich und uns zu ergötzen. Nahe genug läge da der Vergleich mit den von Nietzsche immer wieder als schön gerühmten Raubkatzen, unter deren sammetweichem Fell im Nu jeder Muskel sich spannt zum mordgierigen Sprung. Kurz, wir sehen „die prachtvolle blonde Bestie" hier schon entdeckt, und wenn nicht offen zum Muster erhoben, so doch mit unwillkürlicher Liebe hingestellt vor die Augen einer willen- und kraftlosen, einer aus Schwäche heuchlerischen Mitwelt.

Vor ihm, zweitens, im Brand — dem „allenthalben zarathustrisch anmutenden Brand" (Gustav Naumann). Eine stattliche

Reihe von gemeinsamen Leitmotiven ließe sich in beiden Werken zählen, und nicht bloß von Leitmotiven, selbst von erstaunenden Anklängen der Durchführung, bei so verschiedener Tonsprache. Man erinnere sich nur an Verse, wie die vorhin erwähnten, die vom Knecht der Lust verlangen, daß er es sei aus voller Brust. Oder an Zeilen der Züchtigung:

Gen dies Geschlecht doch, schlaff und laß,
Hier ist die beste Liebe — Haß!

Und an Brands leidenschaftlichen Wunsch und Willen: aus diesen Seelenstümpfen, diesen Häuptern, diesen Händen abermal einen Mann erstehen zu lassen — den neuen Adam, jung und stark!

Vor ihm, drittens, in Kaiser und Galiläer, wo Julians Wertung des Christentums in den Gesprächen mit Maximos eigentlich Umwertung ist im Sinne Nietzsches, nur eben, dem Charakter und der Fabel gemäß, nicht im Tone der Behauptung: „Moral als Widernatur", sondern im Tone der Furcht und der Klage.

Vor ihm und allmählich dann neben ihm in den Gesellschaftsdramen.

Endlich nun, im Hinblick auf die Jahreszahl der Entstehung, nach ihm, in Hedda Gabler.

Ein Abschnitt der Götzendämmerung handelt vom „Verbessern" der Menschheit. „Die Zähmung eines Tieres seine Besserung nennen, ist unsern Ohren beinahe ein Schmerz. Wer weiß, was in Menagerien geschieht, zweifelt daran, daß die Bestie daselbst verbessert wird. Sie wird geschwächt, sie wird weniger schädlich gemacht, sie wird durch den depressiven Affekt der Furcht . . . zur krankhaften Bestie."

Ebenso war nunmehr Ibsens Befund: jener ursprüngliche Tatwille, den ich in Rebekka West als gesund annahm, ehe er gebrochen, geadelt wurde — er ist in den Schichten der gebildeten Stände, der Menagerietiere, schon an sich gebrochen, krank und kraftlos, eine lediglich durch die Dressur erreichte Gesittung, im engen Käfig des Herkommens, der nur zu rastlosem, zwecklosem Umherwandern im Kreise noch Raum gewährt.

Diesen krankhaft gewordenen Willen soll Hedda Gabler ergründend schildern — an einem äußersten Fall.

6

Ob Rousseau sagt: kehren wir zum friedlichen Wilden zurück, oder Nietzsche: schreiten wir zum gewaltfrohen Übermenschen vorwärts — es ist dasselbe, ist in beiden Fällen die Übertragung eines eklektisch betrachteten Vergangenen in die Zukunft. Diejenigen Züge des Wilden oder der blonden Bestie sind ausgewählt, die Rousseau, die Nietzsche als — Vorzüge erscheinen. Nach Maßgabe ihrer eigenen Naturanlage.

Nur wäre vielleicht zu unterscheiden zwischen mehr sachlichen und mehr persönlichen Utopien; sofern mehr sachliche Utopien entstehen, wenn der Erfinder in seinem Zukunftsbild die Mängel des Vorhandenen aufzuheben sucht durch ihr aus irgendwelcher Vergangenheit genommenes Gegenteil; und mehr persönliche Utopien, wenn der Erfinder in seinem Zukunftsbild die Mängel des Vorhandenen aufzuheben sucht, indem er seinen eigenen Typus — die Vorzüge gesteigert, die Mängel aus der Vergangenheit ergänzt, — verherrlichend aufstellt.

Dazu gehört eine Art von berauschender Selbstliebe und Selbstzufriedenheit, die Ibsen nicht besessen hat. Man vergleiche doch — nicht moralisierend, rein psychologisch — seine harmlose, kindliche „Eitelkeit", für die es kaum eine schriftliche Bekundung, nur ein paar Belege aus dem Leben gibt, mit Nietzsches in immer neuen Äußerungen schwelgendem Selbsttriumph.

Und vergleiche ferner seine Utopie großen Stiles, das dritte Reich, mit Rousseaus oder Nietzsches Utopien. Sein drittes Reich sieht sich an wie die Karte eines noch unerforschten Erdteils: ein paar farbige Grenzlinien, im Innern alles leer. Er versteht es nicht, die Ausstattung von sich selbst abzunehmen. Seine Utopie ist beinahe negativ-sachlich. Sehr prosaiisch meint er in einer Rede: wie das werden wird, weiß man nicht.

So gelangt er denn niemals dazu, den so früh schon und so

lange Jahre bewunderten „frischen, mutigen freigebornen Willen“, der keine „Rücksicht“ kennt, wenn es gilt zu „handeln“, geradezu utopistisch zu verwerten, wie das Nietzsche tut für s e i n drittes Reich. Ibsen hat aus einer zeitweiligen Sehnsucht kein Soll gemacht, kein Züchtungsideal. Deshalb ist er unabhängig von sich selbst und sich selbst fremder geblieben als Nietzsche. Deshalb kann er stets das von ihm Gewertete nicht bloß wieder umwerten — das tut Nietzsche im kleinen, im einzelnen auch — sondern, wenn es die neue Prüfung fordert, kalt und gewissenhaft einfach entwerten. Eine solche Entwertung ist Hedda Gabler.

Der frische, mutige, freigeborene Wille, der keine Rücksicht kennt, wenn es gilt zu handeln — der Hjördis-Wille: in eine Umwelt versetzt, die das egoistische Handeln in enge Schranken einhegt, verliert er sogleich seine Selbstverständlichkeit, seine natürliche Notwendigkeit und damit — kein bloß spielendes Umstellen der Worte! — seine notwendige Natürlichkeit.

Machtvollkommene kleine Herrscher mit fürstlicher Unverantwortlichkeit, saßen die Wikinger auf ihren Höfen, nur eingeschränkt durch gewisse Ehrbegriffe und Gesetze, in denen der Selbsterhaltungstrieb aller dem einzelnen die nötigen Grenzen zog. Dagegen betrachtet unsere Zeit der Einordnung und Gleichberechtigung, wo die Menschen dicht aneinander gedrängt hausen und fronen. Wo dem Herrenwillen, dem Willen zur Macht kein Raum, nicht Luft und Licht vergönnt wird zu selbstverständlichem, geradem Wachstum.

Es ist in der Tat ein anderes, wie Gunnars Gattin jedem ihr im Wege Stehenden offne Fehde ankündigt, ihm die guten Waffen zeigt, die bereit liegen zu seinem Untergang, — ein anderes, wie Rebekka sich mit verstellter Freundschaft allmählich an ihr Opfer heranschleicht, um es insgeheim zu morden mit berechneten Mienen und Reden. Der Herrenwille, der Wille zur Macht, verliert seine Selbstverständlichkeit in einer Spätzeit und damit seine Schönheit.

Was für eine Anarchie der willkürlichen Romantik, des

schwelgenden Gedankens bei Nietzsche — dieses Zurückverlangen, dieses Heraufbeschwören eines zeitlich so bedingten, so unheilbar primitiven Zustandes! Anarchie, doch eben eines poetisierenden Gedankens, einer aphoristischen Romantik! — Aber Ibsen war für die Dauer kein Poet, kein Aphoristiker in solchen Fragen; er war ein Systematiker, wenigstens der Verneinung.

7

„In Hedda Gabler habe ich nicht eigentlich sogenannte Probleme behandeln wollen. In der Hauptsache ist es mir darum zu tun gewesen, Menschen, menschliche Stimmungen und Schicksale auf Grund gewisser gültiger sozialer Verhältnisse und Anschauungen zu schildern." (Brief an den Grafen Prozor.)

Immer — auch in den Problemdramen — haben nicht Thesen, haben lebendige Menschen den Gestaltungstrieb des Dichters erregt: sonst wären nie Menschen auf seinen Schauplatz getreten, nie eine Nora, eine Helene Alving. Der Unterschied zwischen diesen Werken und Hedda Gabler besteht nur darin, daß hier nicht, wie dort, der günstige Stoff vom suchenden Gedanken und von der dichterischen Anschauung fast gleichzeitig in der Wirklichkeit entdeckt, und also von zwei Seiten erfaßt wird — unbestimmbar in welcher blitzschnellen Folge. Hier ist der Vorgang einfacher, wenn man ihn nur daraufhin besieht, daß die nach guter alter Ästhetikerweisheit verpönte Tendenz nicht mitformt; er ist aber — weniger oberflächlich betrachtet — auch um vieles verwickelter und psychologisch lehrreicher.

Beachten wir nur die vorsichtigen Worte des Dichters: nicht eigentlich habe er ein sogenanntes Problem behandeln wollen; in der Hauptsache sei es ihm zu tun gewesen um Menschen und ihre Geschicke! Nicht eigentlich — das heißt: doch nicht ganz problemfrei; in der Hauptsache — das heißt: doch nicht aus rein künstlerischen Bedürfnissen gewählte Menschen und Schicksale.

Ein Problem, obschon kein sogenanntes, in Schlagworte zu

fassendes, wie z. B. die gewissen gültigen sozialen Verhältnisse eines geboten haben im Puppenheim, in den Gespenstern. Nein, in Hedda Gabler wird nicht Gerichtstag gehalten, nicht öffentlich und nicht einmal vor dem innern Forum der Berufungsbehörde, wie in der Wildente. In Hedda Gabler wird ein wissenschaftliches Problem zur Aufgabe genommen, oder sagen wir lieber eine Beobachtung angestellt nach wissenschaftlicher Weise, methodisch und mit sorgfältiger listenreicher Abwehr aller störenden Einwirkungen.

Wenn der Astronom auf nächtlicher Warte das Auge ans Fernrohr legt, schützt eine Metallplatte, ein Schild, das empfindliche Instrument vor der Wärme, die der menschliche Körper ausstrahlt, weil sonst Beobachtungsfehler unvermeidlich wären. In Rosmersholm hatte etwa die vom Beobachter ausströmende Wärme noch nicht das klarste und schärfste Sehen ermöglicht. Diesmal sollte die warme Teilnahme des Gemütes während der ganzen Dauer der Betrachtung ferngehalten werden durch den ehernen Schild des Willens.

Mit Wißbegier, nur mit Wißbegier, steht der Dichter den seelischen Vorgängen gegenüber — so angestrengt spähend und nur spähend, daß er schließlich, nach gelöster Aufgabe, zwar auch wieder „das eigentümliche Gefühl der Leere" empfindet, plötzlich von einer Arbeit getrennt zu sein, die viele Monate hindurch seine Zeit und seine Gedanken erfüllt hatte, — aber nicht jenes Bedauern, wie nach Vollendung der Wildente, deren Menschen ihm lieb geworden waren. Gut, daß die Sache ein Ende nahm, schreibt er, denn das beständige Augenmerk auf diese Gestalten habe ihn „nachgerade nicht wenig nervös gemacht".

8

Wörtlich lautet die Briefstelle: das unaufhörliche Zusammenleben mit diesen erdichteten Gestalten.

Und wir sollten nicht nervös werden dürfen — uns mutet der Künstler ihre Gesellschaft zu — sogar ohne sittliche, ohne ärztliche Absicht — also ohne Not! Selbst bei vorzüglicher Dar-

stellung herrscht im Saale die nämliche, um des großen Namens willen mit Mühe beherrschte Abwehrstimmung, wie nach dem vierten Aufzug der Jüdin von Toledo.

In beiden, sonst so ungleichen Fällen ist es das Bedürfnis nach dem Ideal, was sich empört.

Genauer: was sich empört, ist die Erkenntnis, daß der Dichter das gemeine Bedürfnis nach dem Ideal nicht teilt. Der Leser, mehr noch der Zuschauer, will nicht zur Mitkennerschaft, wohl aber zur Mitrichterschaft gezogen werden; er will sich das Empfinden und Denken und Tun des Helden vom Dichter mit gemeingültigem idealem Maßstabe vormessen, mit gemeingültigem Idealgewicht vorwiegen lassen — will unter Leitung des Dichters und mit dem behaglich sichern Gefühl, ihn als Gewährsmann an der Seite zu haben, seine unbedingte Zustimmung aussprechen können oder sein unbedingtes „Zu leicht befunden". Gewiß darf im zweiten Falle auf mildernde Umstände plaidiert werden, selbst auf Freisprechung — in den schlimmsten Fällen, wenn der Dichter-Sachwalter vom Typus Kotzebue ist und geschickt auf die Rührung hinzuwirken weiß. Alles beträn en ist alles verzeihen.

Anstößig bleibt nur die gottähnliche, oder ich sage lieber, die unmenschliche Ruhe und Unparteilichkeit des Dichters, wenn er einzig und allein zu verstehen sucht, nichts als zu verstehen; wenn er seine Seele für den Augenblick, so zu sprechen, enteigenschaftet, wenn er ihr die eigenen Bedürfnisse und Furchten und Meinungen abstreift, wenn er sie lediglich als ein fühlsames Werkzeug benutzt, als das Organ, mit dem allein er dann ein anderes als sein eigenes Innenleben wirklich und tatsächlich und unverfälscht erfahren kann. Indem er seine Seele in einen fremden Mikrokosmos versetzt und dort erinnerungsfrei auf d e s s e n Eindrücke reagieren, mit d e s s e n Wesenseigenschaften sich gebaren und handeln läßt.

Unleidlich vollends wird die Unparteilichkeit des Dichters, wenn er diese Seelenwanderung unternimmt in unsympathische Regionen — unternimmt ist schon nicht mehr das richtige Wort —, wenn ihn die Wanderung führt in unsympathische Naturen wie

Hedda Gabler, oder in unsympathische Regionen sonst sympathischer Naturen, wie die des königlichen Liebhabers jener Jüdin.

Wer sie nicht zu teilen vermag, des Dichters zweck- und absichts- und begeisterungslose Neugierde, Lebensgierde höchster und feinster Art, überfaustische Lebensgierde, nicht mehr bedacht auf Erkennen im Genuß, nur noch auf Genuß im Erkennen — der bescheide sich notgedrungen und schwatze nicht Ästhetik. Sie werden sich auch künftig nicht abhalten lassen, solche Wege zu verfolgen, die Großen, Freien, so wenig wie in der Vergangenheit Grillparzer im Drama von Toledo, dem eigentlich noch immer in seinem Schreibtisch vergrabenen Meisterwerk; Hebbel in der Julia; Shakespeare in Maß für Maß.

9

Der Dichter kennt das Geheimnis des Schöpfers: daß aus einer Rippe, aus dem Geringfügigsten, Gestalten erstehen. Es wird uns von kleinen zerstreuten Wirklichkeitszügen berichtet, denen die erdichteten Menschen dieses Werkes wohl ihr Dasein verdanken. So ist das Urbild Ejlert Lövborgs ein namhafter dänischer Gelehrter gewesen, Hoffory, der in völliger Sinneszerrüttung endete. Gerade in den Tagen, wo Hedda Gabler dem Abschluß nahe war, zeigten sich die ersten Spuren der Krankheit während eines Aufenthaltes in München, und Ibsen selbst rief Freundeshilfe an, ihn zurück nach seinem Wohnort Berlin und in ärztliche Behandlung zu bringen. Erst 1893 wurde das Leiden unheilbar, erst 1897 trat der Tod ein. Keineswegs unangenehm berührt, fand sich der geistvolle Trinker im Drama wieder, ja er unterzeichnete sich gelegentlich in Zeitschriften: Ejlert Lövborg mit Weinlaub im Haar.

Nicht nur als Mithandelnder wurde er übernommen, er half die Fabel bilden. Ibsen wußte, daß er einmal des Nachts, in der Trunkenheit, die Handschrift eines Buches verloren hatte, und auch, daß er mit Damen verkehrte von der Art der roten Diana.

Dazu kamen die Erzählungen, die wahrscheinlich um dieselbe Zeit über zwei Norwegerinnen umliefen.

Die eine, die Frau eines Komponisten, hatte in wütender Eifersucht die Handschrift einer Symphonie ihres Gatten verbrannt; die andere, die Frau eines begabten Mannes, der früher dem Trunke verfallen gewesen, hatte ihm als Geburtstagsgeschenk eine kleine Tonne Kognak ins Zimmer gerollt, rein aus Lust, ihre Macht zu erproben und Böses zu stiften. Mit dem Erfolg, daß er der Versuchung erlag und sinnlos berauscht auf dem Fußboden gefunden wurde.

Welche Züge noch von einer Münchnerin entlehnt und dem Ganzen eingefügt sind, entzieht sich vorläufig der Darlegung. Aber das Mitgeteilte charakterisiert genügend des Dichters Verfahren und ermöglicht uns die noch aufschlußreichere Forschung, in welcher Weise sich die dem Leben neu abgewonnenen Motive wiederum mit schon früher gebrauchten verknüpft und verstärkt haben: wiederum mit Charakter- und Situationsmotiven der Nordischen Heerfahrt.

10

„Der Titel des Stückes ist: Hedda Gabler. Ich habe damit andeuten wollen, daß sie als Persönlichkeit mehr die Tochter ihres Vaters sei, als die Gattin ihres Mannes."

Gleich die ersten Beurteiler erkannten in ihr eine wiedererstandene Hjördis, eine Hjördis im Schnürleib.

Drei Charakterzüge vor vielen sind den beiden Frauen gemein. Starkes Selbstbewußtsein, hochfahrend gegen alle, ausgenommen den Einen, allen überlegenen Mann; die unbedingte Schätzung von „Ehre und Ruf in der Welt", die einzige Furcht vor übler Nachrede, vor Schande; endlich die Grundlage ihres Wesens — der unbesiegbare Trieb nach persönlicher Freiheit, die Unmöglichkeit, sich einem Zwange zu fügen. Mit den Worten der Nordischen Heerfahrt: lieber sterben als das Leben fristen durch feigen Vergleich.

Unerträglich darum beiden die Ehe mit dem ungeliebten, ihnen nicht begehrenswerten Manne, das Gefühl in einem Käfig zu sein. Hjördis sieht sich im Bilde des gefangenen Aars, der in

die Stange beißt; Hedda hebt in stummer Verzweiflung die Arme empor und ballt die Hände wie in Wut. Oder aber, in Stunden der Ermattung fühlt sich Hjördis wie tot und gestorben als Gunnars Gattin; Hedda hat die lähmende Empfindung, sich zu Tode langweilen zu müssen. Denn ein Abscheu ist beiden der Gedanke an die Mutterschaft: „Kinder gebären, pfui, pfui!" ruft Hjördis, und Hedda spricht sich voll Unwillens den Beruf ab zu „ernsten Ansprüchen".

Nicht nur, weil sie den Gatten verachten, mehr noch im Drange ihrer Walkürennatur, die auch in der Tochter des Generals, der kühnen Reiterin und Waffenfreundin, erkennbar bleibt. Und aus dieser gebundenen, gelangweilten, ihres Wirkungskreises beraubten Walkürennatur entwickeln sich Bosheit und Schadenfreude — als Ersatz für feindselige Betätigung großen Stiles, als Freude am Geplänkel und Kleinkrieg. „Bisweilen kommt unwiderstehliche Lust" über diese Frauen, Erschreckendes, Aufreizendes, Schädliches zu sagen oder zu tun, nur um wahrzunehmen, wohin das führt, nur um Bewegung in ihr stockendes Leben zu bringen. Mit spitzen Hohnworten suchen sie den Ehegatten zu stacheln; es lockt sie, das einigende Band des Vertrauens zwischen Freunden — Örnulf und Gunnar, Ejlert und Thea — wie mit scharfem Messerhieb zu trennen durch den hämischen Erweis, daß dieses Vertrauen nicht gegenseitig ist.

Sonderlich aber vermag ihre Kampfnatur und das enttäuschte, gekränkte, erbitterte Selbstgefühl es nicht tatlos und rachelos hinzunehmen, daß eine Geringere in ihren Augen, gleichsam eine Unebenbürtige, im ruhigen Genuß bleibe des von ihnen — wenn auch nur in Wünschen — erkorenen, nach ihrem Gefühl ihnen allein gebührenden Mannes.

Hjördis mißgönnt der einfältigen Dagny, Hedda dem „kleinen Dummkopf" Thea das Glück, daß „er bei ihr sitzt . . ." Und mit ganz gleichen Mitteln nützen beide jede Gelegenheit, die schwächere blonde Nebenbuhlerin zu erschrecken und einzuschüchtern, zu verhöhnen und zu quälen; ja, sie trennen den mißgönnten Mann

zuletzt von ihr, wie es sich anders nicht fügen will, um den Preis seines Lebens.

Selbst das Hexenhafte der Hjördis ist nicht verschwunden in Heddas Wesen. Hjördis, die Rachgierige, sitzt in stiller Nacht am Reisigfeuer, das blau und rot brennt, schäftet Pfeile und singt Zaubersprüche darüber. So sitzt Hedda Gabler nächtlich vor dem Ofen, dessen Glut sie aus dem geöffneten Türchen rot bestrahlt, und wirft Lövborgs und Theas gemeinschaftliches Werk in die Flammen. Langsam, Heft um Heft, mit flüsternden Worten gleich Zauberformeln: „Nun verbrenne ich dein Kind, Thea! — Dein Kind und Ejlert Lövborgs. Nun verbrenne — nun verbrenne ich das Kind.“ In diesem unromantischen Drama läßt sich das erklären aus den Schwangerschaftsgefühlen Heddas, und das war in der Urform stärker hervorgehoben. Hier liegt die rationalistische Erklärung nur gleichsam im Hintergrunde.

Nicht weniger ähnelt sich das Verhältnis der beiden Frauen zu dem von den Umständen ihnen aufgedrungenen Gatten. Mit Eifer wiederholt Hjördis sich und den Gästen, daß Gunnar berühmter sei denn alle, um jener vermeintlichen Heldentat willen sogar berühmter als Sigurd. Und Frau Hedda möchte mindestens die Bestätigung hören, daß sie einem in seiner Art sehr tüchtigen Manne ihre Hand gewährt habe, und erwägt den Gedanken, ob er sich etwa der Politik zuwenden und die höchsten Stellen im Staat erreichen könne. Beide wissen und üben den Zauber, der für den abschätzig behandelten Gatten in jedem ihrer verlockenden Worte liegt; beide versprechen oder heucheln innigste Liebe, um ihn zu einer Untat zu reizen oder über eine Untat hinweg zu beschwichtigen —: beide ohne edlen Stolz vor sich selbst, zu aller Kriegslist bereit.

Endlich, die moderne wie die altisländische Unheilstifterin stellt sich „unmild“ gegen ihren Helden, bekennt ihm ihre Liebe erst, wenn es zu spät ist; und hier wie dort bleibt von den unselig kreuzweise verbundenen Paaren je das schlichtere, nicht über bescheidneres Maß und Erdenloos hinausstrebende am Leben erhalten; Gunnar und Dagny, Heddas Gatte und Thea.

An einem Punkt aber scheiden sich die beiden Frauencharaktere und die beiden Fabeln: wo in Hjördis die Umwandlung sichtbar wird von selbstsüchtiger zu unselbstischer Liebe, wo sie anfängt, als Rebekkas Vorläuferin zu erscheinen, da hört sie auf, noch in irgend einem Betracht Heddas Urbild zu sein.

11

Während Ibsen an Hedda Gabler arbeitete, schrieb er einem alten Bekannten, der sich mittlerweile zu einer leitenden Stellung in der norwegischen Industriewelt emporgerungen hatte: „Sie lernten frühzeitig die Arbeit lieben. Das Glück der Arbeit ging mir erst später auf. Aber dann lernte ich sie auch recht gründlich schätzen."

Gearbeitet hat der Dichter von Anbeginn, unermüdlich; das zeigt sein Lebenswerk und sein Nachlaß. Also wird er lange Zeit mit Selbstüberwindung gearbeitet haben, befriedigt nur im Vorgenuß der Zukunft, nicht im Mitgenuß der tätigen Gegenwart. Die Freude am Tun, das Glück des Wirkens rein an sich, das Goethische Behagen im Kreis, den eine Wirksamkeit erfüllt — dies beinahe zeitlose und über die Zeit erhebende Gefühl mußte der Schaffende wohl erst auskosten lernen, bevor er das Gegenteil, die Leere und Öde eines arbeitslosen, planlosen, zwecklosen Daseins, die entsetzliche Alltäglichkeit eines nur mit Alltäglichkeit erfüllten Lebens so schildern konnte, wie in Hedda Gabler. Ja, dies Gefühl mag sehr ins Gewicht gefallen sein bei der erneuten Prüfung jener Ungebundenheit, jener Lebensfreude, jenes pflichtfremden Sichgehenlassens, das er sonst für eine Gewähr von Willenskraft und Trotz genommen hatte, nie für ein Anzeichen von Willenserschlaffung und Nachgiebigkeit gegen sich selbst.

Man gewinnt vielleicht, dies betrachtend, eine richtigere Ansicht der psychologischen und dramatischen Gegensätze, als im Hinblick auf den weniger maßgebenden Gegensatz: Hedda Gabler — Tante Julle. Ich sehe die Gruppierung so. Zwei Parteien (wie in Rosmersholm), und zwischen beiden schwankend, von beiden ge-

lockt und beansprucht, zwar nicht die Heldin, aber doch eine Hauptgestalt des Werkes, Ejlert Lövborg. Ursprünglich steht und gehört er zu Hedda und Brack, den bloß selbstsüchtig Genießenden, und wird nur zeitweilig von Thea auf die andere Seite hinübergezogen, zu den entsagungsfähig Arbeitenden. Nur daß in Rosmersholm die aristokratische Seite die entsagungsfähig strebende ist und die Heldin plebejischen Ursprungs zu sich hinüberrettet, während hier umgekehrt die plebejische Seite die Rettung wäre für den haltlosen Aristokraten.

12

Aber Grundplan und Gruppierung, so ins Auge gefaßt, ergeben sogleich einen noch mehr zu beachtenden Parallelismus mit Rosmersholm, allerdings einen Parallelismus in lauter Entgegensetzungen. Nicht beabsichtigt und desto bezeichnender für des Dichters unwillkürlich systematisches Nachprüfen all seiner psychologischen Lebenserfahrungen. Walter Calé sagt von der Psychologie, sie verrate den, der beobachtet, ebenso tief wie den, der beobachtet wird.

Wenn also Ejlert Lövborg sich hier in Rebekkas Mittelstellung befindet, dann nähme Hedda Gabler Rosmers Stelle ein. Denn Hedda zieht Ejlert zu sich herüber, wie Rosmer Rebekka zu sich herüberzieht; Hedda beugt Ejlerts Willen, ihm unvermerkt, wie Rosmer Rebekkas Willen, ihr lange unvermerkt, bezwingt; und auch die Lösung ist die nämliche: wie Rosmer Rebekka in den Tod führt und ihr selbst folgt, so erreicht Hedda Gabler nichts anders für sich und Lövborg.

Dort die bis zur Entkräftung verfeinerte Geistigkeit, hier die ebenfalls bis zur Entartung verfeinerte Weltlichkeit, und beide erst im letzten Augenblick noch einer entschiedenen und entscheidenden Willenshandlung mächtig. Dort die Gabe, durch persönlichen Zauber zu unterwerfen und in die geistige Adelssphäre heiterer Entsagung „empor" zu leiten; hier die Gabe, durch persönlichen Zauber zu unterwerfen und in die weltliche Adelssphäre selbstherrlichen Genusses „herab" zu locken. Dort kein sinnliches Be-

gehren, vielmehr etwas Leidenschaftsloses, eigentümlich Ichloses im Verhältnis zum andern Geschlecht; hier kein sinnliches Begehren, vielmehr auch etwas Leidenschaftsloses, Ichloses im Verhältnis zum andern Geschlecht — nur eben, daß es dort bleibt: ein genügsames Nicht-für-sich-fordern, hier aber wird: ein boshaft neidisches Keinem-andern-gönnen.

Und noch mehr ins einzelne ließe sich der Parallelismus verfolgen, müßte man nicht fürchten, der Tüftelei beschuldigt zu werden. Beide Verhältnisse, das zwischen Rosmer und Rebekka, wie das zwischen Hedda Gabler und Ejlert Lövborg, beginnen mit heimlichem Gesprächsverkehr; Rosmer wie Hedda erkunden so mit zunehmendem Verlangen ihnen bisher Vorenthaltenes, durch Herkunft und Lebensstellung ihnen Verbotenes. In beiden Fällen wird die Sinnlichkeit des andern Teiles nicht mitempfunden und abgelehnt: von Rosmer nicht tatsächlich, weil Rebekka seine latente Abwehr fühlt und sich heuchlerisch verstellt; von Hedda Gabler tatsächlich mit der Pistole in der Hand, da der Kamerad sich einmal vergißt und ihre latente Abwehr mißachtet.

Besonders aber drittens: Rosmer wie Hedda, eben weil sie nicht begehren, weil sie nur nicht entbehren wollen, schätzen im Falle des drohenden Verlustes das Leben des Kameraden geringer ein als das Bild, das sie sich von ihm gemacht haben. Unbezwinglich ist Rosmers Forderung, der Freundin wieder glauben zu können, sie nach den Enthüllungen wieder als das frühere Ideal, die vertrauenswürdige Beichtigerin seiner Seele zurückzuerhalten — und wäre es nur in der Erinnerung, und müßte er sie deshalb in den Mühlbach treiben. Gleicherweise unbezwinglich und rücksichtslos ist Heddas Forderung — die einzige, die in ihr lebt: Ejlert Lövborg — und wäre es auch nur im Tode — wieder hergestellt zu sehen, so wie er ihr als Ideal erschienen ist, als bekränzter Sieger im Leben und über den Tod.

Und wie man jenes heftige Verlangen Rosmers — das einzige heftige Verlangen in ihm — nicht als Mangel an Liebe auffassen darf, nein, erkennen muß als unerbittliche Folgerung seines

Wesens; so ist auch Heddas Zumutung an Ejlert Lövborg, in der ihm ziemenden Weise, in Schönheit, vom Feste des Lebens aufzubrechen, keineswegs für bloße Herzlosigkeit der gewiß herzlosen Frau zu nehmen. Denn daß er ihr im Tode sein Bild entstellt, das wird der erste und wichtigste Anstoß für sie, die Feige, selbst zur tödlichen Waffe zu greifen.

13

Frau Alving und Hedda Gabler bezichten sich selbst unverhohlen der Feigheit. Mit einem schmerzlichen „Wär ich nur nicht so feig wie ich bin", mit einem seufzenden „Ja, wer Mut hätte" beklagen sie beide dieses als ihren Grundmangel, ihr eigentliches Mißgeschick und Verhängnis.

Trotzdem ist es zweierlei Feigheit. Das erkennen wir nun, in dem späteren Werke, um so deutlicher, als da zweierlei Mut unterschieden wird. Der Mut zur Tat und der Mut zur Zügellosigkeit; der zielbedachte und der zwecklose Mut; der kraftvoll aufs Tun gerichtete und der kraftvergeudend aufs Nichttun pochende; der Mut, alles zu überwinden, und der Mut, sich bloß alles zu erlauben.

Jenen Mut der Selbständigkeit besitzt Frau Alving nicht von Anfang an, nicht in den entscheidenden Jahren ihrer Ehe, und darum nennt sie sich feige; diesen Mut der Frechheit entbehrt und beneidet Hedda Gabler und darum bedauert sie ihre „entsetzliche Feigheit". Daß sie nicht ganz sie selbst zu sein vermocht hat gegenüber dem Moralisch-Herkömmlichen, ist das Tragische an Frau Alving; daß sie nicht ganz sie selbst zu sein die Kraft hat dem Gesellschaftlich-Herkömmlichen gegenüber, ist das Charakteristische an Hedda Gabler.

Gegen diese beiden Arten von Feigheit also hier die zwei entsprechenden Arten von Mut: in Thea der Mut zur Tat, in Ejlert Lövborg der Mut zur Zügellosigkeit. Zu Thea gehören, wenn man will, Tante Julle und füglich Tesmann als Abarten, zu Ejlert Lövborg der Assessor Brack. So vielerlei Gegensätze

sind benötigt, das Wesen der Titelheldin in seiner ganzen Öde und Leere fühlbar zu machen und jedes „nicht" in ihr noch durch ein „nicht einmal" hervorzuheben. Sie ist nicht so „reich" an Mut zur Tat wie Thea, wie Tante Julle, aber auch nicht einmal wie der verachtete, der komische Tesmann; sie besitzt von dem ersehnten Mut der Zügellosigkeit nicht die Fülle Lövborgs, aber auch nicht einmal das geborgene und verborgene Sümmchen eines Brack.

Und immer neue Entgegensetzungen, die der Genießende sich erfühlt, der Forschende sich erklärt, wenden uns immer neue Facetten, d. h. hier in der Tat Schleifkanten, von Heddas Wesen zu. Sie beneidet Thea um ihre Macht über ein Menschenschicksal, welche Macht sie doch nicht anders als negativ zu verstehen weiß, als willkürliche Macht, rein um der Macht willen; sie beneidet Lövborg um seinen Lebensmut, den sie doch ebenfalls nur negativ auffaßt, als Gegenteil ihrer Angst vor dem Skandal, als Trotz gegen die Ansicht der Welt. Wie reduziert, d. h. hier wirklich zurück-, heruntergebracht, muß eine Natur sein, die das, was sie neidet, gar nicht in seinem eigentlichen Werte kennt, die keine Begriffe und Bezeichnungen dafür hat, die sich's erst übersetzen und heruntersetzen muß in die Sprache ihres armseligen Begehrens.

Es ist, symbolisch betrachtet, wie wenn die Zivilisation, nach durchlaufenem Kreis wieder am Ausgangspunkt anlangte, bei dem Wilden, der mit geraubten Gegenständen hohen Wertes nichts anderes zu beginnen wüßte, als sich damit zu behängen oder sie spielend zu zerbrechen.

14

Verwundert und fast bewundernd blickt Hedda Gabler die schüchterne kleine Frau Elvsted an, die ihrem Mann auf und davongegangen ist in der Todesangst um Ejlert Lövborg. „Aber meine liebe gute Thea, daß du dich das getraut hast! Und was glaubst du denn, werden die Leute von dir sagen, Thea?" So müde und gedrückt, so nervös und hilflos die Entflohene sich fühlt,

so sehr sie eigentlich über ihre Kraft gehandelt hat, sie erwidert bestimmt: „Die mögen in Gottes Namen sagen was sie wollen! Denn ich habe nichts anderes getan als was ich tun mußte. Ich muß da leben, wo Ejlert Lövborg lebt, wenn ich überhaupt leben soll. Er hat sozusagen einen wirklichen Menschen aus mir gemacht."

Zwischen Theas schlicht prosaische Aussagen könnte man die bekannten Worte Theklas geradezu als pathetisch-dichterische Interlinearversion einschieben:

In meiner Seele lebt
Ein hoher Mut, die Liebe gibt ihn mir — —
Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme.
Ich bin die seine. Sein Geschenk allein
Ist dieses neue Leben, das ich lebe.

Aber Schillers Thekla ist nur machtlos gegen die äußern, die politischen Verhältnisse; Ibsen läßt uns die Stärke des innern Dranges und Zwanges bemessen an der persönlichen Unscheinbarkeit und Ohnmacht Theas.

Nicht die hochgeborene „echte" Tochter eines Eroberers spricht in gesteigerter, tönender Rede ihr „Ich muß" und bewährt es in heldischer Weise; mit gepreßter Stimme stößt es die Tochter eines Niemand hervor und bewährt es in alltäglichster Weise. Nichtsdestoweniger in beiden Fällen dieselbe Forderung und dieselbe Leistung: sein Heiligstes, oder sprechen wir lieber ohne Pathos, sein Notwendigstes zu behaupten gegen eine Welt. In beiden Fällen ein überpersönliches „Ich muß" — ein „Ich muß" der Gattung, würde Schopenhauer sagen — was um so deutlicher wird, wo ein wehrloses Geschöpf, zur Beute geschaffen, den „hohen Mut" beweist gegen seine Naturanlage.

Ejlert Lövborg rühmt Theas „unbegrenzten Mut". „Ach Gott — ich Mut!" widerspricht ihr Bewußtsein. „Wenn es sich um den Kameraden handelt", fügt er dann beschränkend und bestätigend hinzu. Von einer Thekla müßte es heißen, wenn es sich um den Geliebten handelt.

Nun ist wohl in aller Kameradschaft etwas von Liebe, und

umgekehrt in aller Liebe etwas von Kameradschaft. Während aber von früheren Dichtern, Klassikern und Romantikern, vorwiegend das Erotische einer Zweieinheit geschildert und gefeiert worden, haben die Neueren auch dem Kameradschaftlichen des Seelenlebens ihre Beachtung und Teilnahme gewidmet. Als erster unter ihnen Heinrich von Kleist, eben kein Mitläufer der Romantik, eben in jeder Hinsicht der Beginner einer neuen Entwicklungsreihe. Seine Natalie, wie sie den Prinzen in höchster Not zu ihren Füßen erblickt, fühlt so mächtig und ausschließlich die helfenden Kräfte ihres Wesens angerufen, daß sie sogar bereitwillig auf den Besitz des Geliebten verzichtet, nurmehr bedacht, ihn nicht bloß körperlich, sondern im höchsten geistigen Sinne des Wortes zu retten:

Daß er da sei . . .
Für sich, selbständig frei und unabhängig.

Dies vor allem will auch Ibsens mutig-schwache Thea für ihren Kameraden Ejlert Lövborg tun: ihn um seiner selbst willen, ihn für ihn selbst retten. Und so betrachtet, wird sich die Bescheidene, in gebotenem Abstand, eher der unvergleichlichen Natalie anreihen lassen, als der Tochter Friedlands.

Kameradschaft verlegt das Schwergewicht eines Verhältnisses auf geistiges Gebiet. Wir begreifen, daß die kameradschaftlich liebende Frau noch mehr in den Vordergrund tritt zu einer Zeit, wo überhaupt die Frau „einen wirklichen Menschen" aus sich zu machen sucht und also in einem ausgedehnten Umfang und auf des Mannes Arbeitsfeldern seine Gesellin und Helferin zu werden vermag. In diesem Sinne stellt Thea Elvsted einen Typus dar: einen Frauencharakter, in dem die Hilfsbereitschaft, das Bedürfnis zur Mitarbeit, das stärkste, weil augenblicklich das alleinherrschende ist — auf Grund psychologisch fein erfundener Umstände.

Thea wird uns nicht als wissenschaftlich begabt und strebend gezeigt; ja, sie ist nicht einmal, was man intelligent heißt, wohl nur ein Lerntalent, ausgerüstet mit einem Empfangsapparat nur für die an sie gerichteten und für sie bestimmten geistigen Mitteilungen. Und daneben weltunerfahren und blöde. Hedda hat

das leichteste Spiel mit dem „kleinen Dummkopf", der selbst die offensten Schachzüge ihrer Bosheit nicht beargwöhnt. In dem „abgelegenen Neste da oben", wohin sich Lövborg nach seinem ersten Schiffbruch in der Hauptstadt rettete, war ihm dieses einzige menschliche Wesen begegnet, auch dorthin verschlagen und fast aufgerieben in der dumpfen Dienstbarkeit einer unwürdigen Ehe. Er hat sie „denken gelehrt und allerlei verstehen", gewiß zuerst und zunächst aus Mitgefühl und Mitfreude an ihrem Eifer und Wissensdurst. Wie sich aber die kleine feste Persönlichkeit in ihr mehr und mehr offenbarte, da formte, ihm unbewußt, sein Bedürfnis sich ihre Strebsamkeit zum Hebel seines Wiederaufstrebens. Er ließ von alten Trinkergewohnheiten, obwohl, nein, weil sie sich nie getraute, ihn darum zu bitten. Er schämte sich nicht vor sich selbst, aber vor seinem Idealbild in ihrem Herzen.

So gewann Thea Macht über Ejlert Lövborg, richtiger, so verlieh er ihr, unvermerkt, Macht über sich. Sie „durfte teilnehmen an seinen Arbeiten, durfte ihm helfen" — das heißt, er half sich durch sie; sie vermochte es, ihn zu „begeistern" — das heißt, er berauschte sich an ihrem Vertrauen auf seine Kraft, an ihrer Hoffnung auf seine ruhmreiche Zukunft.

Darum, sobald die Zerstörerin Hedda ihm die Augen öffnet, daß sein kleiner Kamerad nicht dies unbedingte Vertrauen besitzt, daß Thea ihn bürgerlich-ängstlich umflattert wie ein zu schirmendes Küchlein, verliert sie sogleich ihre Macht über ihn. Noch die bitteren, harten Worte seiner Selbstanklage, nachdem er dann wieder gesunken ist, verraten unwillkürlich die selbstische Art seines kameradschaftlichen Verhältnisses zu ihr: Ich kann dich nicht mehr brauchen, Thea.

Ihre Antwort aber verrät die selbstlose Art ihres kameradschaftlichen Verhältnisses zu ihm; sie spricht „gleichsam sich selber aufgebend": Wozu ist mein Leben dann noch nütze?

15

Der Fähigkeit Theas, im geistigen Sinne des Mannes Kamerad zu sein, steht bei Hedda schlechthin ein Nicht-können, keines-

wegs bloß ein egoistisches Nicht-wollen entgegen. Es fehlt ihr sogar die Lust, in Lövborgs neues Werk auch nur hinein zu blicken, — „oder ja, vielleicht später". Thea rühmt es ihr wiederholt als eines der merkwürdigsten Bücher, die je geschrieben worden sind, — ungeduldig wehrt sie ab: Ja, ja, das interessiert mich nicht. Und vollends ihre Frage, ehe sie das Manuskript vernichtet: ob man denn so etwas nicht noch einmal schreiben könne! So unerfahren und blind-verständnislos ist sie in bezug auf geistige Arbeit, wie nur irgendeine Frau aus den „ungebildeten" Volksschichten. Ein gekreuzter Gegensatz also: die geistig befähigte Thea ebenso dumm in weltlichen Dingen, als umgekehrt die geistesarme Hedda weltklug und diplomatisch überlegen.

Das Tragische — man verstatte mir einstweisen den Ausdruck — in dem Verhältnis zwischen Hedda und Lövborg liegt darin, daß sie tatsächlich nicht zueinander gelangen können. Das Wasser war viel zu tief, sagt die Ballade, um ein solches Schicksal volkstümlich zu veranschaulichen. Hier ist das Innerlichste unüberbrückbar, und Hedda macht keinen Versuch, sich selbst und Lövborg über den Abgrund zu täuschen. Ja, der beiden leise geführtes Gespräch im zweiten Akt, während Tesmann und Brack im Hinterzimmer Punsch trinken, beseitigt die letzten Möglichkeiten der Täuschung. Es bildet den Höhepunkt des Dramas, von dem die Handlung absinken muß zu einer Katastrophe.

Lövborg will die Frage beantwortet haben, ob auch in den Beziehungen zu ihm nicht ein Schimmer von Liebe war. Hedda weiß es nicht. Rasch borgt sie das von Thea gehörte Wort Kameradschaft für ihre heimliche Vertraulichkeit mit dem Studenten Lövborg, der einst in den Nachmittagsstunden zu der Generalstochter hinaufkam, wenn der Vater am Fenster die Zeitung las, und ihr, Kopf an Kopf über ein illustriertes Blatt gebeugt, zuflüsterte, wie er seine Tage und Nächte in Ausschweifungen durchraste. „Es war doch etwas Schönes, etwas Verlockendes, etwas Kühnes über dieser Kameradschaft, von der kein Mensch eine Ahnung hatte," meint die Feige, von der Anstandslehre ihrer Kreise Be-

herrschte, und betont jetzt noch, daß sie die verfänglichen Fragen nur verhüllt gestellt habe.

Lövborg empfand das Verlockende anders: „Was war doch für eine Macht in Ihnen, die mich zwang, so etwas zu gestehen!" Und nun, nachdem sein innigstes Bedürfnis im Umgang mit Thea nur noch mehr gereizt worden in halber Sättigung, dringt er weiter in sie: Wenn ich mich zu Ihnen flüchtete mit meinem Bekenntnis — war auf dem Grund dieses Verhältnisses nicht doch Liebe — war auf Ihrer Seite nicht etwas, wie das Streben, mich rein zu waschen? Nicht ganz, erwidert sie — ein beschönigtes Nein — und gibt zu, nur die Neugierde der Tochter aus guter Familie habe sie getrieben, hineinzublicken in eine Welt, in der man nicht Bescheid wissen darf. Also wenigstens „Kameradschaft im Lebensverlangen" — beharrt er, um nicht hoffnungslos abzugleiten an solcher Glätte, — „aber warum hätte die nicht wenigstens Dauer haben können?"

In den knappen Sätzen hin und her lebt hell die Vergangenheit auf. Der junge Wollüstling hatte sich, entzündet von ihrem eifrigen Lauschen, damals an ihr vergreifen wollen und sie hatte mit erhobener Pistole sich seiner erwehrt. Eine ihr nicht unangenehme Erinnerung, die nun plötzlich der unangenehme Gedanke stört: wie so leicht doch Lövborg über ihren Bruch mit ihm hinwegkam — „oben bei Elvsteds". Und im neidischen Hinblick auf die „dumme" Thea werden ihre Worte und Geständnisse nun wieder berechnetes Spiel um die Macht. Was sie erst geleugnet, gesteht sie jetzt zu: den gemeinschaftlichen Lebenstrieb. Eben auch nur aus Feigheit habe sie sich seinem Begehren damals entzogen.

Aber, da nun der leidenschaftliche Wunsch nach ihr emporspringen will, hält sie ihn dennoch sogleich bändigend nieder mit dem „scharfen" Auge und den kalten herrischen Worten: „Nehmen Sie sich in acht! Glauben Sie so etwas nicht!"

Was wohl darf endlich der Zuschauer glauben? Sicher, daß sie nicht lügt, daß in jener Stunde die noch jugendlichere Sinnlichkeit ein wenig aufflammte und näher daran war, den Kreis

des Phantasiespiels zu überschreiten. Ebenso sicher, daß es keine Sinnlichkeit just für diesen Mann gewesen, nichts, was irgend Liebe genannt werden kann. Sonst müßte, Lövborgs Worte zu wiederholen, wenigstens noch ein Schimmer davon wahrzunehmen sein; zumal jetzt, wo ihre Ehe sie bedrückt, dürfte ihr ganzes Verlangen nicht so durchaus kaltblütig abzielen auf bloße Zerstörung des ihr verlorenen Jugendgenossen. Weder eine geistige noch eine sinnliche Gemeinschaft ist ihm noch möglich mit ihr, die immerhin durch ihren spröden, kritischen, alles Negative ihrer Welt und Umgebung ausspürenden und beherrschenden Verstand in mancher Beziehung zu ihm heranreicht und zu ihm passend, nicht bloß trügerisch lockend erscheint. Keineswegs ohne Größe und reizvoll mochte gerade für den Schaffenden dies beharrliche Ungenügen sein, dies beharrliche Verneinen, das einer Seite seines Wesens entspricht und so selten ebenbürtige Gefährten findet wie die positive.

Die Kluft zwischen ihnen ist demnach eine Notwendigkeit, so unabänderlich wie eine andere, und deshalb vielleicht auch tragisch zu nennen, trotzdem alles Erhebende fehlt, alles wohltuende Mitgefühl für die gefühllose Heldin. Tragik des physiologisch-psychologischen Verhängnisses.

16

Dieses Werk, wie keines seit der Komödie der Liebe, steht es unter dem Zeichen des Schützen. Ich meine den symbolischen Schützen in dem großen Zyklus vom Jahre 1860: „Auf den Höhen".

Nur daß des Dichters Doppel-Ich damals noch in heftigem innerem Kampfe lag, daß er einen Standpunkt weit weg von den Menschen und hoch über ihnen erringen mußte, ehe der kühl betrachtende Geist die Obmacht gewann über sein Gemüt, das sehnlich verlangte nach mitempfindender, wenn auch den Blick feucht verschleiernder Teilnahme. Jetzt war er längst wieder zu Tal gefahren und sah aus nächster Nähe, ungetrübten Auges, was er sehen wollte und — zeigen wollte, genau wie er es sah.

Eine Hedda Gabler als dramatische Heldin! Und dennoch, es wäre nicht schwer gewesen, ihr in gewissem Maße unser Mitgefühl zu sichern. Manche ihrer Eigenschaften ein wenig betont, ihre Mängel ein wenig bedauert, — ja gäbe der Dichter nur einigen Kommentar, gönnte er uns nur an der und jener Stelle Zeit, die Berechtigung ihrer leicht hingeworfenen Klagen einen Augenblick zu prüfen, so stünde ihr Bild anziehender, sympathischer vor uns, ohne daß eigentlich ein Zug geändert wäre.

„Ja, Mut, — ja! Wer den hätte! Dann vermöchte man vielleicht doch das Leben zu ertragen."

„Ich will ein einziges Mal in meinem Leben die Herrschaft haben über ein Menschenschicksal. Habe es nicht, und habe es nie gehabt." — Aber doch über das des eigenen Mannes? — „Das wäre wohl der Mühe wert. Ach, könntest du nur begreifen, wie arm ich bin!"

„Ich komme um in all dem — in all dem Komischen."

„Ach, das Lächerliche und Gemeine, es legt sich wie ein Fluch auf alles, was ich anrühre."

Neben der Kritik und Verneinung also ein Positives, ein Leiden, eine Sehnsucht. Aber die als einziger veredelnder Zug stark herausgehobene Sehnsucht nach dem Dionysischen, nach Schönheit, wird sogleich wiederum dienstbar gemacht der Schilderung ihrer Hohlheit und Alltäglichkeit. Nur äußerlich, kraftlos nur, wie erborgte Phantastik mutet es an, wenn sie formelhaft wiederholt „mit Weinlaub im Haar". Da steht gleichsam unter ihrem sonst so armseligen geistigen Hausrat eine aufdringliche, antik sein sollende Gipsidealfigur.

Und ferner: es läge in Wahrheit eine Befreiung für sie darin, wenn Lövborg edlen Abschied nähme vom Leben: „eine Tat, auf die unwillkürlich ein Schimmer von Schönheit fällt".

So fiele denn unwillkürlich wohl auch ein Schimmer von Schönheit auf ihren Freitod, wenn sie, mehr als der bloß jämmerlich Umgekommene, „die Kraft und den Willen" erweist, „vom Fest des Lebens aufzubrechen — so früh". Wenn sie lieber

stirbt, als sich dem Lüstling Brack auszuliefern, lieber stirbt, als Lövborg des Diebstahls bezichtigt zu sehen.

Indes, mit keinem Wort und Wink des Dichters wird der Ernst des Entschlusses unserm Gefühle vermittelt. Wir folgen gespannt, nur gespannt, den letzten Vorgängen, und der Schuß, der den Ernst und die Kraft und den Willen doch bestätigt, schließt zugleich ab, und läßt uns nur, nach halb verwundertem Aufschrecken, in einer dumpfen, nichts mehr wägenden und würdigenden Stimmung zurück.

17

Nicht nur bei der Heldin, bei sämtlichen Personen des Stückes ist jede Gelegenheit versäumt, sie uns näher zu bringen.

Selbst bei den „ansprechenden" Gestalten, Tante Julle und Thea. Tante Julles Leben und Sorgen für andere wird nicht nur ohne alle Betonung erwähnt, auch das Seelisch-Kleinbürgerliche an ihr wird nicht ins Rührend-Humoristische gemildert. Der verstorbene Jochum, den sie mit so großer Genugtuung im Munde führt, und die ganze „gestickte Pantoffel"-Weise —!

Ebenso ist die eifrige, tüchtige Thea als wohltuender Gegensatz zu Hedda nicht erhoben. Gewiß fordert und findet sie Teilnahme, wenn sie, von Lövborg abgewiesen, sich selber aufgibt; aber wenn sie alsbald mit dem gleichen Eifer sich anschickt, nach dem Verlust des Kameraden Lövborg den Kameraden Tesmann zu begeistern —? Fehlt hier nicht viel zu einer satirisch-komischen Wendung, so fehlte andrerseits nicht viel am Charakter, vielmehr nur am Temperament Theas, und auch sie spräche vom Leben:

Ich werf' es hin, da sein Gehalt verschwunden.

Es gibt sicherlich moderne Theklas, die den Verlust des Kameraden nicht überleben, oder dann sich nicht mit einem wackeren Schichtarbeiter für einen Schöpfer und Gestalter begnügen.

Aber Ibsens psychologischer Spürsinn entdeckte in Thea eine noch bezeichnendere Spielart des modernen Weibes. Die heutige Frau mit dem Kameradschaftsbedürfnis — das ist die grande

amoureuse der Vergangenheit, vom sinnlichen Bezirke in den geistigen versetzt. Und so entspricht auch etwa ihr Sehnen und Verlangen auf geistigem Gebiete jener selbstlosen Form der großen Liebe und der Sehnsucht nach dem Mutterglück. Nicht bloß spielerisch wird Lövborgs und Theas gemeinschaftliche Arbeit von ihnen beiden als ihr Kind erkannt — mit feiner Empfindung des so Entstandenen spricht Lövborg: Theas reine Seele sei in dem Kinde. Wo aber das Muttergefühl vorherrscht, ist die Frucht der Liebe wichtiger als die Liebe. So schildert der Dichter nur erfahrungsgemäß das leichte und rasche Übergehen Theas von einem Erfüller ihrer Hoffnung zum andern geringeren, ohne Rücksicht auf den Theater und Romangeschmack, dem ja noch ganz von der so viel „idealeren" grande amoureuse beherrschten. Und nur so war der rechte Gegensatz zu gewinnen zu der geistig unfruchtbaren und auch da jeder Mutterschaftsfreude verschlossenen Hedda Gabler.

Doch nur bei Thea läßt sich die kaltherzig-wahre Schilderung noch aus dramatischen Erfordernissen mitbegründen; bei den übrigen lediglich aus der Gemütsverfassung des Dramatikers.

Tesmann, der nüchternste Fachmensch, und Lövborg, der ungebunden Geniale, — kaum je ist in dem harmlos-komischen Wesen des einen das Liebenswerte hervorgekehrt, kaum je an der leidenschaftlichen Natur des andern das Großartige, an seinem Untergang das Betrauernswürdige. Beide werden uns schier verächtlich in ihren Schwächen, während hinwiederum der Gegenspieler Brack, selbst wo er Hedda in seine Gewalt zu bekommen trachtet, keinen Widerwillen zu erregen vermag, so fern gehalten ist er dem Theater-Bösewicht, dem Intriganten, so gleichgültig und wenig hassenswert muß er uns bleiben.

Weshalb nur versagt der Dichter im Drama Hedda Gabler jedes Zugeständnis an unsere Wünsche, vermeidet jede Schonung des Gemütes, verzichtet auf den Beifall des Herzens? Nicht aus freier Wahl und freiem Erwägen.

Ihm selbst war der Umgang mit diesen Menschen lästig — das ließ sich eben nicht ändern. Der echte Künstler kann nicht

aus seiner Kunstwelt heraus, wie sie ihn jeweilen umgibt, es sei denn durch Entwicklung, oder durch Gewalttat wider sich. Eine der wichtigsten ästhetischen Ansichten, wenn nicht die wichtigste. Die Verkünder der normativen Kunstlehre, sie predigen, dünkt mich, eine Art ästhetischen Skopzentums — sie verlangen vom Künstler Selbstverstümmlung.

18

L'art, c'est l'exagération à propos — nach Delacroix. Sollen wir Ibsens Hedda Gabler für einen Gegenbeweis nehmen?

Es ist so viel geschrieben worden über Ibsens Realismus. Aber die Schlagwörter Realismus und Idealismus werden angewendet bald auf das Psychische, bald auf die äußere Form, bald auf beides zugleich. Und das Ergebnis sind — Abhandlungen.

Realistisch, naturalistisch, wirklichkeitstreu in verschiedenen Graden, ist entweder die äußere Form — dann müßte der Gegensatz heißen: stilisiert; oder die Auffassung und Gestaltung des Psychischen — dann dürfte der Gegensatz heißen: idealistisch. So wäre zu sondern, weil z. B. auch eine idealistische Auffassung und Gestaltung des Psychischen sich verträgt mit realistischer, sogar mit naturalistischer äußerer Form (Tolstoi).

In den modernen Werken Ibsens haben wir einen stetig fortschreitenden Realismus, ja Naturalismus, in bezug auf das Psychische, bei sehr stilisierter äußerer Form.

Aber Rosmersholm, sagt man, sei „idealistisch"; Rosmer, und durch ihn auch Rebekka, Idealisten. Nicht doch! Unbestochen realistisch, ja naturalistisch hat Ibsen, mit Unterdrückung eigener Atavismen, jene Idealisten aufgefaßt und seelisch zergliedert.

Hier werden Gegenstand und Auffassung nicht getrennt, dort Prosa und Vers als genügende Kennzeichen der realistischen oder idealistischen Form erachtet. Und das Ergebnis sind — wiederum Abhandlungen.

Ein so starker Realismus nun, wie ihn Ibsen in bezug auf

das Psychische bewährt, könnte nur durch eines noch gemildert sein: durch Ironie. Den Schützen, in dem Ibsen sein Bedürfnis nach kühler Beobachtung leibhaft als einen Doppelgänger außer sich stellte, nennt Christian Collin eine Verkörperung der Heinischen Ironie. Wenn er das je war: als spiritus rector des Dramas Hedda Gabler ist er es nicht mehr.

Man vergleiche nur etwa mit Anatole France. Da haben wir eine Ironie, ähnlich der Heinischen, die das Geschilderte in den Konturen wieder verwischt, in den Farben verbläst, unbestimmt macht. Anders gesagt: jegliches wird von Anatole France in eine ironische, eine künstliche Beleuchtung gerückt, die es unnatürlich erscheinen läßt. Wie wenn man die Landschaft durch ein gelbes Glas betrachtet. Noch anders ausgedrückt: er stellt uns Menschen und Dinge nicht vor, er setzt sie uns vor — tischt sie auf, epikurisch-feinschmeckerisch. Kurz, Anatole France lebt und webt wie Heine in einer echt romantischen, einer ästhetischen Ironie; dem Dichter der Hedda Gabler ist diese völlig fremd.

Sie war es nicht immer; es finden sich Ansätze hierzu von der Komödie der Liebe an bis herab zur Wildente, die Collin vielleicht im Auge gehabt hat. Wenn die Personen sich gelegentlich durch ihren eigenen Mund verspotten, also die Ironie des Dichters zum Ausdruck bringen — Falk, Strohmann; schon vorsichtiger — Stensgaard, Helmer (in der Abrechnungsszene), Hjalmar Ekdal.

Aber das wirkt auch, je strenger sonst die Lebenstreue bewahrt bleibt, desto mehr als Entgleisung. Am schlimmsten, wenn Hjalmar dem Freunde erzählt, er stamme von zwei Oberstleutnants ab, natürlich von einem nach dem andern. In Hedda Gabler läßt sich der Dichter nicht mehr gehen solcher Art; nicht er, nur Hedda behandelt Tesmann ironisch.

Oder aber die Ironie liegt in den Tatsachen und ist dann nahe verwandt der tragischen Ironie. Dieser „Sag mal Hedda" — wir sehen es deutlich — er wäre imstande, das Wunderbare zu leisten: er würde unzweifelhaft, und ohne daß es ihm mehr als selbstverständlich erschiene, die Tat seiner Frau, die Vernichtung

des Manuskriptes, auf sich nehmen mit allen Folgen, wie er die tätliche Sühne auf sich nimmt.

* * *

L'auteur dans son œuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part; l'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-la doit agir par des procédés analogues; que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée, infinie; l'effet pour le spectateur doit être une espèce d'ébahissement. Comment tout cela s'est-il fait? doit-on dire, et qu'on se sente écrasé sans savoir pourquoi . . .

Flaubert, 1852.

IX

Baumeister Solneß. Klein Eyolf

. . . Das menschliche Denken, das ja eben auch nur ein leises menschliches Handeln ist.

Fritz Mauthner

1

Das 1871 erschienene Bändchen der Gedichte Ibsens schließt in den neueren Auflagen mit drei später bekannt gewordenen Strophen vom 16. März 1892, die er selbst als erste Vorarbeit zu Baumeister Solneß bezeichnet hat.

Es ist notwendig, das Gedicht wortwörtlich und deshalb in ungebundener Rede wiederzugeben.

Da saßen sie die zwei.

Da saßen sie, die zwei, in einem so traulichen Haus an Herbst- und Wintertagen. — Das Haus brannte nieder. Alles liegt in [Schutt und] Graus. Die zwei müssen in der Asche wühlen.

Denn unter der Asche liegt ein Kleinod verborgen — ein Kleinod, das niemals verbrennen kann. Und suchen sie getreulich, mag es wohl geschehen, daß es gefunden wird von ihm oder von ihr.

Aber finden sie auch, die zwei Abgebrannten, das kostbare feuersichere Kleinod — niemals findet sie ihren verbrannten Glauben, er niemals sein verbranntes Glück.

Also eine lyrische Parabel wie Der Eidervogel oder Der Bergmann. Nur eine so viel schwerer zu deutende, daß man beinahe von einer lyrischen Charade sprechen dürfte. Unzweifelhaft ist das Thema: Ehe. Ein plötzlich und gewaltsam zerstörtes Verhältnis, das sich nie wieder ganz herstellen läßt. Zerstört, als die zwei Gatten schon alterten, im Herbst ihres trauten Zusammenlebens, ja zu Winters Anfang.

Den Brand des Hauses und das Kleinod aus des Dichters eigenem Leben deuten zu wollen, wäre so unsicher wie unzart. Wir dürfen vorläufig nur Gedicht und Drama auf einander beziehen; doch hat die Erweiterung der Gedichtfabel wohl auch den Sinn der Symbole erweitert, verschoben, verändert.

Gleichviel denn, was der Brand des Hauses im Gedicht besage, — im Drama kann er zuverlässig enträtselt werden. Viel ungewisser das im Drama nicht eigentlich mehr verwendete Kleinod. Die beiden können es zwar wiedererlangen, wenn sie getreu danach suchen; aber das wird ihr den Glauben, ihm das Glück nicht zurückbringen. Welchen Glauben? Den Glauben der Frau an den Gatten, ohne den auch für ihn kein rechtes Glückempfinden mehr möglich ist?

Vielleicht gibt ein Wort des Baumeisters Aufschluß. Solneß spricht von den gemütlichen, hellen Heimstätten, die er baut für Vater, Mutter und die ganze Kinderschar. Ohne Bild: er legt sein Ideal einer echten Ehe dar. Und zwar beruhe die Herrlichkeit eines solchen Lebensbundes „in dem sichern und frohen Gefühl, daß es ein himmlisches Glück ist, da zu sein auf der Welt. Und das besonders: einander anzugehören — im großen wie im kleinen".

Sollte nicht dies unbedingte Einanderangehören, dies Zusammengehörigkeitsgefühl versinnbildet sein in dem Kleinod? Es mag verloren gehen, wenn das gewohnte seelische Zusammenhausen gewaltsam zerstört wird durch ein feindlich trennendes Ereignis. Aber es wird nicht mitzerstört; treuer guter Wille — etwa auch Pflichtgefühl und Gewohnheitsbedürfnis, meint das Drama erweiternd, — gräbt es wieder ans Licht unter der Brandasche im eigenen Herzen. Solneß und Aline können nach wie vor nicht von einander lassen in steter Sorge und Fürsorge. Nur das sicher-frohe Daseinsgefühl, das wahre Glückempfinden ist ihm vernichtet mit ihrem für immer geschwundenen Vertrauen auf seine Liebe und Treue.

Wie dem sei, die „erste Vorarbeit" verrät, daß ursprünglich wiederum eine Ehestandsgeschichte den Kern bildet, daß alles Sonstige erst hinzugekommen. Diese Erkenntnis helfe nun zur belehrenden Scheidung der Bestandteile.

Puppenheim und Gespenster, Frau vom Meere und Hedda Gabler schildern die Ehe des Mannes von bürgerlichem Beruf; Rosmersholm und Klein Eyolf die Ehe des geistig Hochstehenden,

geistig Wirkenden; Baumeister Solneß und der Epilog die Ehe des Künstlers. Notwendig werden jene bürgerlichen Ehen von der irgendwie überlegenen oder doch eigen gearteten Gattin aus betrachtet und beleuchtet; die Ehen der geistig Schaffenden mehr und mehr vom Manne aus.

Solneß ist Künstler, Baumeister. Schon sehr früh hat der junge Ibsen dichterisches Schaffen und Dichterehe zugleich parabolisiert in diesem nämlichen Sinnbild. „Baupläne" betitelt sich das Gedicht aus dem Jahre 1850 und erzählt von seinem, des Anfängers, verheißungsvollem Zukunftstraum:

Ein Schloß will ich mir bauen bis in die Wolken hinein;
Zwei Flügel sollen es zieren, einer groß, der andre klein.
Ein Genie soll der große behausen, das unsterblichen Ruhm gewinnt,
Der andre wird eingerichtet für ein allerliebstes Kind.

Mir schien, in meinem Plane war die schönste Harmonie;
Doch dann kam eine Störung, daß er mir nicht gedieh.
Seitdem ich ward vernünftig, närrisch war's da bestellt:
Zu klein der große Flügel, doch der kleine — war meine Welt.

(Zweite Fassung von 1871:)
Der Meister wurde vernünftig; seitdem ist's närrisch bestellt:
Zu klein der große Flügel, und der kleine — der verfällt.

Die Symbole auch dieses Gedichtes: das Luftschloß und die Ruine des ehelichen Glückes kehren im Drama wieder. Aber jene heiter ironische Selbstbetrachtung der ersten Form ist nicht nur umgeschlagen in die ernstlicher spottende der zweiten, sie ist im Drama gesteigert zur tragisch bittern, krankhaften Selbstbespiegelung. Und wenn in der Jugend nur der zu kleine Ruhm bespöttelt und als Trost und Entgelt dem liebenden Künstler sein großes Glück belassen wird, erscheint er sich zwanzig Jahre später auch um das Glück gebracht, und wiederum zwanzig Jahre später erliegt er fast dem quälenden Gefühl, die beiden Verluste stünden im Zusammenhang von Ursache und Wirkung — durch sein Verschulden.

Zwar dürfen wir den Baumeister des Dramas nicht so unbedingt mit des Dichters eigenem Namen anreden, wie den Bau-

meister des Gedichtes. Doch es sind die letzten Dramen Altersbekenntnisse, Alterslyrik, wie man gesagt hat, und sie entzögen sich, anders beurteilt, dem tieferen Verständnis.

Solneß, der seinem Urheber wie im Äußern, so in wesentlichen Eigenschaften durchaus nicht gleicht, wird wohl irgend im Erfahrungsumkreis des Dichters ein Urbild gehabt haben. Wir kennen es nicht. Vom Glück Emporgetragene, die, solang es gelingen will, jüngere zur selben Höhe Strebende rücksichtslos hinabstoßen, sind auf allen Gebieten nicht selten. Aber gerade den Egoisten — dem Wallenstein des dreißigjährigen Krieges, dem Baumeister Solneß — muß der Dramatiker Geist von seinem Geiste, Gehalt aus seinem Busen verleihen. Wallensteins Spiel mit dem Gedanken des Verrats, in der Meinung, den entscheidenden Schritt noch tun oder lassen zu können: diese täglich im kleinen und kleinsten wieder zu erlebende Selbsttäuschung des feige-begehrlichen Ichs macht erst die Gestalt allverständlich, allnachfühlbar. Und so hier. Dem Baumeister verschlösse sein roher Egoismus gegen die von ihm Abhängigen unsere Teilnahme ohne das besondere Anschauungs- und Gefühlsleben, das solche Selbstsucht miterklärt als des Stürzenden letzten Versuch, sich zu retten; das, mehr noch, den Sturz, der — wirklich, nicht symbolisch genommen — bloß dem gemeinbürgerlichen Vergeltungsbedürfnis genug täte, zur Katastrophe erhebt eines spannenden inneren Ringkampfes.

Denn nicht, daß der Held Künstler ist und tiefe Erlebnisse einer schöpferischen Seele enthüllen kann, bleibt die letzte Offenbarung des Werkes: das Innenleben des „Wirklichkeitsmenschen", des Baumeisters, erhöht und erweitert zum Innenleben eines Künstlers, erhöht und erweitert sich abermal, sofern dieser Künstler alle Regungen und Schauer seiner Mitlebenden am stärksten erlebt und am deutlichsten vermittelt.

Seiner Mitlebenden — das heißt, der fühlsamsten Menschen dieser Tage, die noch dem kategorischen Imperativ der alten, der herrschenden Sittenlehre unterstehen, aber, so gefesselt, schon dem Pflichtruf einer neuen Moral vor Erregung zitternd entgegen-

lauschen. Auch hiedurch gewinnt das Drama, wenn man will, einen lyrischen Charakter. Der Gehalt, den ihm sein Dichter verliehen, ist nicht zeitlos allmenschlich, wie der dem Wallenstein verliehene, trägt vielmehr das Zeichen und die Farbe eines besondern Zeitraums. Werthers Leiden — das Leiden bestimmter Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts, dargestellt als empfunden von einer Künstlerseele — böte sich, der Art nach, zum Vergleich und bewiese, daß solche Darstellung nicht vergeht, wenn sie den vergehenden Gemütszustand so zu festigen weiß mit der Kraft der Phantasie und des Herzens, daß er sich dem Anschauend-Empfänglichen ewig erneuern muß.

2

Ein Jahr vor dem Baumeister Solneß erschienen Gerhart Hauptmanns Einsame Menschen. Man hat in Gerhart Hauptmann den Ragnar erkennen wollen, den Schüler und aufstrebenden Nachfolger, von dem sich der greise Dichter in seiner europäischen Ruhmesstellung bedroht fühlen mochte. So sei das deutsche Drama der Anlaß geworden zu dem nordischen, habe vor allem jenes Grundgefühl erweckt des Bangens vor dem Umschlag und der Furcht vor der nachdrängenden, Raum fordernden Jugend.

Ja, die Einsamen Menschen mögen Anlaß oder doch Mitanregung zum Baumeister Solneß gegeben haben. Aber dann nur so, wie einst Björnsons Fallissement der Antrieb gewesen ist zu den Stützen der Gesellschaft — zu einem Gegenstück, das dieses Problem erst vertiefen und erschöpfen sollte. Der Meister der Hedda Gabler erschrak nicht vor der Begabung des gelehrigen Schülers; er gedachte etwa, nachträglich das überlegene Muster daneben zu stellen.

Oder sind die Fabeln der beiden Werke in der Linienführung des Grundrisses nicht auffallend ähnlich? Entspricht der Eindringling Hilde Wangel nicht funktionell, in dramatischer Obliegenheit und Betätigung, der in Haus und Ehe eindringenden Anna Mahr? Funktionell und vielfach auch psychologisch, z. B. im Verhalten gegen die zu verdrängende Frau.

Einsame Menschen? Was wißt ihr Jungen davon, scheint Ibsen sagen zu wollen. Wirklich einsam, tragisch einsam, ist nur der Alternde. Nur an ihm kann Einsamkeit dargetan werden. Und vernehmlich, obzwar mit leiser Stimme, fügt er hinzu: Ich habe es erfahren.

Solneß ist einsam, denn er lebt unter den Menschen, nicht mit ihnen. Was er äußerlich, sichtbar tut und vollbringt, ist alles nur Symptom geheimer Vorgänge. Sein Kampf ums Dasein spielt sich innerlich ab als ein Kampf mit übermächtigen Gedanken und Vorstellungen — Kampf um ein Dasein, das ihm diese nicht gönnen wollen.

Der Alternde weilt und wohnt im Wesenlosen — ein Großer vor Ibsen hat es erfahren und seinem greisen Faust in den Mund gelegt:

Nun ist die Welt von solchem Spuk so voll,
Daß niemand weiß, wie er ihn meiden soll . . .
Von Aberglauben früh und spat umgarnt:
Es eignet sich, es zeigt sich an, es warnt.
Und so verschüchtert stehen wir allein.

Solneß steht verschüchtert allein. Auch ihm entwickeln sich aus dem Rauch einer Brandstätte schemenhafte Gestalten und schweben dräuend heran. Und sie könnten zu ihm sprechen wie zu Faust: Ich bin die Sorge — ich bin die Schuld — ich bin die Not. Da naht sich unverhofft eine Erlöserin von solcher Not — eine Bekämpferin solcher Schuld und Sorge. Und auch sie wird ihm, so körperhaft sie neben ihm steht, als eine Mitstreiterin in seinem innern Kampf, gleichsam wesenlos, wird ihm — die Jugend.

Und weil wir vom Dichter künstlerisch gezwungen werden, alles mit den Augen seines Helden — mit s e i n e n Augen! — zu betrachten, ist das Stück in der Tat das Drama eines einsamen, eines einzigen Menschen. Die übrigen Personen sind nur in bezug auf ihn vorhanden, sind uns nur von ihm aus erkennbar und beschauenswert. So die beiden Broviks, Vater und Sohn, so Kaja Fosli, ganz zu schweigen von dem belanglosen Arzte. Wie Ellida an den Fremden, ist Kaja in willenlos-leidenschaftlicher Schwär-

merei an Solneß gefesselt. Doch steht die kränkliche Buchhalterin bloß unter dem natürlichen Banne des lebensvollen Mannes, unterliegt bloß der häufig zu beobachtenden Liebe der Hysterischen zu ihrem Helden. Es würde wohl eine dramatische Spannung möglich sein zwischen ihr und ihrem Vetter und Verlobten Ragnar, dem sie herzlich zugetan war, ehe sie Solneß kannte. Aber Ragnar ist ja im Stücke mehr eine Funktion als eine Persönlichkeit, mehr der Vertreter jener unsichtbaren Gegenspieler: der begabten Jüngeren, die der Baumeister fürchtet als gefährliche Nebenbuhler um Vorrang und Ruhm. So sind die drei denn Nebenpersonen im eigentlichen Sinne des Wortes — utilités. Selbst Hilde ist schließlich nur die wichtigste, die ausgeführteste dieser utilités um Solneß: die notwendigste dramatische Hervorlockung seines innersten Wesens.

Bald nach Vollendung des Werkes schrieb Ibsen einem dänischen Beurteiler, gerade diesmal läge es ihm besonders am Herzen, die geschilderten Gestalten richtig gedeutet und beleuchtet und namentlich ihre Eigenschaft als Wirklichkeitsmenschen betont zu sehen. Das dürfte auf Hilde und Solneß zielen, denn die andern bezweifelt niemand in ihrer Eigenschaft als Wirklichkeitsmenschen. Und von den beiden kann wieder nur Hilde eines unwirklichen Daseins oder Nebendaseins verdächtigt werden. An Solneß ist kein noch so phantastischer Zug zu entdecken, von dem wir nicht fühlten und einsähen, daß er unbedingt in das Gemälde eines wirklichen Seelenzustandes gehört.

Noch eine Ähnlichkeit mit Gerhart Hauptmanns Drama. Einsame Menschen: eine Handlung mit tragischem Ausgang, denen gewidmet, die das erlebt — und also überlebt haben! Baumeister Solneß: das Bekenntnis eines Dichters, der die geschilderte Bangnis an sich erfahren — und doch überstanden hat. Zu dem die Jugend eintritt in gewinnender Gestalt, aber ohne ihn vollends anreizen zu können, das Unmögliche, Totbringende zu wagen.

Wäre das Werk dann nicht doch aus einem Gefühl des sinkenden Lebens, der künstlerischen Ermattung hervorgegangen?

zuverlässig. Und trotzdem darf die Vermutung bejaht werden, Ibsen habe dem Schulbild Einsame Menschen nachträglich ein Meisterbild gegenüberstellen wollen. Den lange siegreich Gewesenen, den erprobten Bühnenbaumeister, wie sollte ihn das gewohnte Selbstgefühl gleich verlassen haben! Sogar nach Mißerfolgen hätte es noch manchmal tröstend oder trotzig die Stimme erhoben, wie die Kunstgeschichte lehrt. Geschweige, daß es schon der Ahnung und der Furcht des dauernden Umschlags erlegen wäre. Lachend meint der Held des Stückes, und er meint es doch ernstlich, und er verschärft die Bitternis seines heimlichen Leidens: Denken Sie bloß einmal — der Baumeister Solneß zu sein! Halvard Solneß! Donnerwetter ja!

3

Das nagende, nicht mehr zu beschwichtende Gefühl, daß sich die Helfer und Diener seines glücklichen Aufstiegs nunmehr von ihm scheiden würden — schlicht gesagt, daß die künstlerischen Kräfte im Entschwinden seien, ist der Ausgangspunkt gewesen. Und erst das Grübeln über das Warum, das Bestreben des Einsamen, die dumpfe Empfindung zu begründen, verkettet das schwindende Glück in so eigentümlicher Weise mit einem Schuldgefühl, daß er den Verlust als Strafe, als Wiedervergeltung auffaßt.

Die Frau vom Meere ist das erste Werk Ibsens, an dem wir den sichern, festen Griff der formenden Hand vermissen. Sodann sammelte die ermattende Natur noch einmal all ihr Vermögen zu vollkommener Tatleistung in Hedda Gabler. In Baumeister Solneß sinkt es wieder auf halbe Höhe herab — endgültig, wie die folgenden Werke dartun. Der Dichter selbst muß sich dessen nicht so deutlich bewußt geworden sein. Schon „die neue Methode", seine große Hoffnung für den Fortschritt des modernen Dramas, die doch nur ein Altersbehelf heißen darf, wird ihn darüber getäuscht haben. Allein unbestechlich, indem es unbewußt körperlich und seelisch sich geltend machte, war das Alters g e f ü h l. Und woher wir das wissen? Just aus dem Werke selbst, das mit der Ge-

nauigkeit eines Erdbebenmessers alle Kurven dieses Gefühls verzeichnet und das nichts weiter ist als die Karte dieser Kurven.

Gleichwie im Alter die Gesichtszüge sich vertiefen und verschärfen, so auch die Züge des geistigen Antlitzes. Auffallend, ja unangenehm werden nun Eigenschaften sichtbar, die das Leben schon abgenutzt zu haben schien, Neigungen und Stimmungen, besonders der Furcht und des Zweifels, die man längst überwunden glaubte.

Ibsen-Solneß — wenn wir teilnehmend dies ausgearbeitete Konterfei seelischer Erlebnisse studieren, erblicken wir darin Ibsen-Julian und Ibsen-Skule. Eine seltsam spukhaft anmutende Dreieinigkeit, alle drei Personen klar und doch ineinander verschwindend.

Niemals — mit Schrecken empfangen wir hier den Beweis, und der Epilog erhärtet ihn noch — niemals ist dieser Hakon vor der Welt insgeheim des Zweifels ledig geworden an seiner dichterischen Vollbürtigkeit. In den Jahren des Erfolges und Ruhmes hat der Zweifel geschlummert; jetzt an Herbst- und Wintertagen erwacht er und weckt sogleich den zweiten Julianischen Peiniger auf, den gewaltsam niedergeschlagenen, betäubten Glauben. Zwar der Christus, mit dem Julian ringt, die Phase der Gottheit für jenes Jahrhundert, bedeutet nichts mehr für Ibsen-Solneß. Jedennoch die Gottheit steht über ihm, wie über Julian, dräuend durch dunkel ziehendes Gewölk als glutrote, strahlenlose Sonnenscheibe. Gottesfurcht, nicht abgeschüttelt, sondern qualvoll bewahrt als Furcht vor Gott.

Dunkel ziehendes Gewölk — die Gedanken und Erlebnisse und Träume der Zeit, da er den Skule, der Zeit, da er den Julian sich vom Herzen beichtete. Nun schieben sie sich über- und ineinander, vermischen und verwischen sich und ergänzen sich auch durch verwandte Gesichte und Gedichte, geoffenbart in andern Werken. Es sind eigentlich nur Fragen — aber dunkel-schwere Fragen, Überzeugungen.

Gibt es nicht einzelne, auserwählte Menschen, fragt und glaubt Solneß, denen die Gnade verliehen wurde und die Macht

und die Fähigkeit, etwas zu wünschen, etwas zu begehren, etwas zu wollen — so beharrlich und so unerbittlich, daß sie es zuletzt erreichen müssen? Jedoch allein wirkt man so große Dinge nicht. Dazu bedarf es unsichtbarer Helfer und Diener, die man so recht rufen muß, tief aus dem Innern heraus. Dann kommen sie und unterwerfen sich dem Willen. Und das nennen die Leute „Glück haben".

Nicht anders, nur mit religiöser Färbung, schildert der Dichter der Thronforderer den Auserkornen — den Glücklichen, dem sich die Überirdischen beeilen zu helfen und zu dienen. Aber damals waren ihm Skule und Hakon in der Vorstellung getrennt — er hatte noch keinen Erfolg gekostet, konnte sich nur als Skule fühlen, konnte sich als Hakon nur in die erhoffte Zukunft projizieren. Ibsen-Solneß hingegen, er ist mittlerweile wie oft „glücklich" gewesen, vom Jubelschrei des Volkes umbraust, — doch im Geheimen Zweifler geblieben, also Hakon und Skule in einem. Wie erklärt er sich das nunmehr?

Der egoistische Wille, der Troll im Innern, ruft die unsichtbaren Helfer und Diener von außen herbei und zwingt den Menschen dann, sich ihnen zu ergeben. Diese Unsichtbaren sind lichte oder dunkle, sind blondhaarige oder schwarzhaarige Teufel. Und wenn man nur immer wüßte, ob es die lichten oder dunklen sind, die einen in der Gewalt haben!

Wem aber dienen die lichten Helfer? Einmütig sind beide Dramen, das frühere historische und das spätere symbolistische in der Vorstellung: dem von Gott Berufenen, der solcher Berufung in Treuen Folge leistet. Entzieht er sich aber dem Gebot — und dieses Thema erklingt ja in Variationen durch eine ganze Reihe von Werken, bis es in Kaiser und Galiläer zu mächtiger Fuge sich entwickelt — widersagt er der Berufung, dann gedeihen alle heimlichen Dienste zum Verderben des Gerichteten. Dann gestattet Gott, wie nun Solneß es ausdrückt, dem Troll, im Herzen des Undankbaren herumzutoben mit allen Kräften, und gebietet den Teufeln, Tag und Nacht zur Stelle zu sein, dem Unseligen zu dienen.

Viel Bezeichnendes noch ist Solneß und Skule gemein. Beide haben im Grunde ein mildes und weiches Gemüt. Ihr Egoismus ist ein Egoismus der Schwäche. Der Schwäche, die mit verzweifelten Anstrengungen ein Ziel erreichen will — das Unmögliche; die da Härte verwechselt mit Stärke, und gleichsam in trotziger Notwehr handelt. Muß ich denn nicht zum Troll werden, ruft Solneß heftig, so wie es mir immer und ewig in allem ergeht!

Beide immerdar gegen sich und ihr Los Mißtrauischen bedürfen des Weibes, das liebend an sie glaubt. Unter solchem Einfluß gewinnen sie dann die Kraft, warm und gütig zu sein und endlich opferbereit. Skule legt die errafften Königslumpen ab und gibt Hakon was Hakons ist. Solneß, auf Hildes Geheiß, schreibt auf die Entwürfe des gefürchteten jugendlichen Nebenbuhlers das Zeugnis der Anerkennung, gut und voll Herzenswärme.

Die innere Schwäche raubt beiden nicht die äußere Tatkraft und den auch sozusagen äußeren Mut, zu kämpfen, zu erobern. Aber kein Erfolg beruhigt dauernd in so zwiespältigen Naturen die Angst vor dem Umschlag und der Wiedervergeltung. Ungelöst bleibt ihnen die Frage: Bin ich schuldig oder unschuldig?

Selbst an sich glauben, das ist das Wesentliche des Glückes, das ist der Stärke Gürtel, spricht Ibsen-Skule. Und wenn ein so Gestärkter alles in seinem Wege niedertritt und verheert: es ist, als ob die heiligen Mächte sich beeilten, jede Schuld hinter ihm her auszutilgen. Wogegen es den nicht so zuversichtlich von seinem Glücksrecht Überzeugten schaudert vor den Leichen, über die er seinen Siegeslauf nimmt. Ihm, das bekennt uns Ibsen-Solneß, macht das Glück sich fühlbar wie eine große hautlose Stelle auf der Brust. Und die Helfer und die Diener kommen her und reißen Hautfetzen von andern Menschen herunter, um seine Wunde damit zu schließen. Aber die Wunde heilt doch nicht zu, niemals!

Alles, was dem Baumeister vergönnt wurde zu wirken, zu schaffen in Schönheit, Fürsorglichkeit, Trautheit, ja in Erhabenheit —: es quält ihn der entsetzliche Gedanke, daß er für all das fortwährend Ersatz leisten müsse. Dafür bezahlen müsse. Nicht

mit Geld. Aber mit Menschenglück. Und nicht mit seinem Glück allein. Auch mit dem Glück anderer. So weiter suchend und forschend, entfernt er sich etwas von Skule und gerät allmählich in tiefere Geleise des Grübelns und Zweifelns. Warum wird ein so hoher Preis gefordert für meine Künstlerschaft, warum muß ich jeden lieben Tag mit ansehen, wie der Preis aufs neue für mich bezahlt wird? Er überprüft sein Leben.

Womit er angefangen hat, das waren Kirchenbauten. Denn er ist frommer Leute Kind vom Lande, und da konnte es für ihn doch keinen höheren Beruf geben, als Kirchen zu bauen. Und er baute die kleinen, dürftigen Kirchen mit einer so ehrlichen und warmen und innigen Empfindung, daß der, zu dessen Lobe sie bestimmt waren, wohl mit ihm hätte zufrieden sein können.

Sehr durchsichtig ist hier der metaphorische Schleier. Wir denken unwillkürlich an Ibsens Herkunft aus dem religiös bewegten Skien, an seine ersten, von echtem Gottesglauben noch getragenen Werke. Und wir denken an die völlige Abkehr von den Anschauungen seiner Jugend, ohne doch bis in alles einzelne Selbstbekenntnisse herauslesen zu können und zu dürfen.

Gott war nicht mit dem Baumeister zufrieden —: hier gelangt das Gedicht nun in den Ideenkreis des Julian, ja noch älterer Dramen, weil der Baumeister der göttlichen Berufung nicht gehorsam blieb. Weil er den bei solcher Berufung stets geforderten Verzicht auf ablenkende irdische Liebe und irdisches Glück (Frau Inger) nicht willig leisten, sich nicht dazu verstehen wollte, nur Baumeister zu sein, ein ganzer Meister in seinem Fache, und sein Leben lang um so glorreichere Kirchen zu bauen.

Er wurde abtrünnig aus demselben Drang und Bedürfnis wie Julian. Auch er kann ein freudloses Dasein nicht ertragen, kann nicht bloß für Pflichten leben. Er braucht Sonne, Schönheit, Liebe.

Wie Julian empfindet er von Anbeginn dieses heidnische Bedürfnis als natürlich, das Gegengebot als unnatürlich, ungerecht. Man darf von ihm nicht verlangen, was er nicht kann. Ich kann

ja doch nicht anders, versichert er wiederholt „halb verzweifelt", ich b i n nun einmal so wie ich b i n. Und umschaffen kann ich mich doch auch nicht.

Wie Julian wollte er nicht das Reich Gottes mehren gemäß der Berufung, sondern für sich ein Reich gründen auf Erden. Und er tat wie Julian nach langer Selbstprüfung und Erforschung das U n m ö g l i c h e: er kündigte Gott den Gehorsam gleichsam von Angesicht zu Angesicht. Nun höre mich an, du Mächtiger, sprach er. Fortan will ich freier Baumeister sein, auch i c h. Auf m e i n e m Felde. Wie Du auf Deinem.

Nur ist für den metaphysischen Vorgang im modernen Drama ein anderes Bild gewählt als in dem weltgeschichtlichen Schauspiel. Das Unmögliche wird versinnlicht als das Emporsteigen eines sonst mit tödlichem Schwindel Behafteten auf die höchste Spitze des Turmes, den er gebaut. Aber wie sehr es derselbe innere Vorgang ist hier und dort, mögen wir daran erkennen, daß dieses neue Gleichnis zurück auf Julian anwendbar wäre.

Auch Julian vermag seinen kühn emporklimmenden Empörungsgedanken nicht ebenso kühn und sicher zu folgen auf ihre höchste Höhe; ihm schwindelt stets vor der Tat. Auch er vermag es e i n m a l über sich, dem Mächtigen abzusagen, an dem Tage in den Katakomben; doch kehrt der Schwindel zurück — die heimliche Furcht und das beständige Mißtrauen mitten im Glück und im wunderbaren Gelingen. Endlich, auch er kommt mit der e i n e n Absage nicht los von dem Mächtigen da oben, und stürzt, kranken Geistes, von erzwungener Selbstübersteigung nieder in den Tod.

Und wenn wir nun wieder Solneß mit Julian vergleichen, fallen immer neue Vergleichspunkte ins Auge. Des Baumeisters seltsamer Glaube und Aberglaube: an die Umsetzung des Willens in Tat, an Helfer und Diener, die ein Beschwörungsruf herbeizieht, — all dieses Phantastische bekundet sich als die wieder auflebende, einer andern Umwelt angepaßte Magie des Apostata und seines Maximos. Wie Julian hat Solneß die ihm Nächststehenden

in Verdacht, daß sie ihn für geisteskrank halten, eben weil die Wahnideen schon ins Krankhafte sich zu steigern beginnen. Endlich, wie Julian müßte Solneß rufen: Du hast gesiegt. Vielmehr, das ist nicht nötig, weil das Stück selbst es ruft, eindringlicher als mit Worten.

Ist es da nicht gerechtfertigt zu sagen: Ibsen-Skule, Ibsen-Julian, Ibsen-Solneß? Nicht gerechtfertigt, von einem Lebensproblem zu sprechen, an dessen Lösung der greise Dichter sich nun wieder und wieder versuchen muß? Nachdem er es doch in Hedda Gabler sachlich, endgültig abgetan zu haben schien, das Problem unserer Tage, das Problem Nietzsches.

Dem Jarl Skule predigt Bischof Nikolaus das antichristliche Evangelium vom Recht des Egoismus. Es gibt weder Gutes noch Böses. Was euch nützen kann ist gut, was euch Dornen in den Weg legt, böse. Wer Kraft und Lust hat zu leben, folge seiner Lust und nütze seine Gaben: dies Recht habe jeder.

Seinen Schüler Julian lehrt Maximos das nämliche, das dem Heiden selbstverständlich: Der Wollende siegt! — Sei Knecht im Banne der Furcht oder Herrscher im Lande des Tages! Du kannst nicht wollen, was sich widerspricht.

Just das will Julian. Will das Unvereinbare vereinen; versöhnen die zwei, die nicht zu versöhnen sind, den Knecht und den Herrscher. Um sein Gewissen zum Schweigen zu bringen.

Und derselbe Fluch des zwiespältig zaudernden Gewissens liegt auf dem Leben Skules. Er wagt nicht alle Brücken abzubrechen bis auf eine, die allein zu verteidigen und da zu siegen oder zu fallen.

Und zum dritten Male das gleiche mit Solneß. Er wagt nicht, die Hand auszustrecken nach seinem eigenen Glücke. Nach seinem eigenen Leben. Bloß weil ein anderer Mensch im Wege steht, an dem vorbeizugehen man nicht das Recht hat. Pflichten — das Gewissen.

Mit Neid blickt Julian auf die Heiden, deren Götter einem rings um sich Raum lassen zu handeln. „O diese Wehrhaftigkeit

des Willens, o dieses griechische Glück, sich frei zu fühlen!" Mit Neid gedenkt Solneß — gedenkt Ibsen aufs neue! — der Wikinger, der Gewaltmenschen, die nach allen Greueltaten unbeschwerten Gemütes tafelten und zechten und fröhlich sein konnten wie die Kinder.

Hier nun wird das Wort von der Wehrhaftigkeit des Willens wieder aufgenommen in leichter Umprägung. Was den Dreien, die das Unmögliche — das ihnen Unmögliche! — lockt und ruft, was ihnen zum Sturz und Verderben gereicht, ist ein sieches Gewissen. Ein Gewissen, das überaus schwächlich ist. So — zart gebaut, daß es nicht verträgt, fest anzupacken. Daß es Schweres nicht heben noch tragen kann. Und wie sollte denn das Gewissen sein? fragt jetzt Ibsen-Solneß.

Recht robust sollte es sein, ein recht kraftvolles, von Gesundheit strotzendes Gewissen, das sich getraute, was man am liebsten möchte. Wie der Raubvogel, der die Beute nimmt, die ihn reizt, wenn er sie nur packen kann mit seinen Krallen. So antwortet ihm — die Jugend. Da ist ihm, als blickte er gen Sonnenaufgang.

Vor Nietzsche und unabhängig von ihm hat Ibsen das Problem ergriffen. Und beide haben sie nicht so hoch steigen können, wie sie bauten. Beide waren sie im Alltagsleben unfähig, so frei und hoch zu stehen, wie — in ihren Werken, ihren Dichtungen. Da blieben sie unten auf dem Boden der gemeinen Moral. Nietzsche bezeugt es von sich in Briefen; für Ibsen bezeugen es seine letzten dramatischen Beichten. Jener konnte nur andere stürmisch ermahnen: Werdet wieder Gewaltmenschen, blonde Bestien; dieser sah nur hin nach den Wehrhaften, den Wikingern mit seufzender Bewunderung, mit forschendem Neide. Und statt der wilden bestimmten Mahnung hat er schließlich nur die unbestimmte Frage: ob man nicht doch das Recht dazu hätte?

So sind denn alle Grübeleien, mit denen sich Ibsen-Solneß quält, nur Erklärungsversuche eines Zukunftsmenschen mit einem Vergangenheitsgewissen — Erklärungen für seine glücklosen Erfolge, für sein Wollen und doch nicht Wollenkönnen, für sein

Lebensbegehren, dem das franke, frische Zugreifen fehlt. Erklärungen eines Gepeinigten, Unfreien, der sich dann nach brutaleren Zeiten, nach einer tieferen Entwicklungsstufe zurücksehnt, auf welcher der Egoismus tierisch frei war.

Der aber einstweilen nur ahnt, kaum ahnt, wie der Egoismus auf einer Höhe, auf der Zukunftshöhe des wahrhaften Übermenschen, erst frei werden könnte durch — Entsagen. Durch wissendes, das zeitlose Lebensgesetz erkennendes Entsagen. Durch Entsagen aus der Kraft und dem Geiste der Bejahung. Das „Ja" verstanden in dem Sinne der Faustischen Bereitschaft, des Faustischen Verlangens: Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen — beides. Nichts ungeschehen zu wünschen in seinem Leben. Mit dem zugeteilten Lose stets wie mit einem Material zu arbeiten. Als Künstler, Lebenskünstler im edelsten Verstande des Wortes, das Mögliche und darum Notwendige daraus zu formen, eben das dem Material Entsprechende, dessen Eigenschaften mitverwertend.

Dieser eine Vers Goethes: Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen, in dem die unwillkürliche Auffassung aller großen Daseinsverkünder enthalten ist, aller Vorausschreitenden der Menschheit je und je; ihre berufsmäßige Auffassung gleichsam, ihre feierliche Auffassung ex cathedra, mögen sie auch in allzu menschlichen Stunden und Stimmungen geklagt und geflucht haben über die Härte ihres Geschicks —: dieser eine Vers Goethes scheint mir die spät-romantische spekulierende Verherrlichung des Wikinger- und Bestienegoismus unerbittlich abzuweisen. Ein Mißverständnis, o Zarathustra, ein Rückschritt — der, könnte er wirklich und folgerichtig getan werden, uns zurückversetzen müßte in eine Welt, die doch wieder jahrhundertelang die christliche oder eine andere „Sklavenmoral", Erziehungsmoral, durchzukosten hätte, um wieder — einen Goethe zu erzeugen.

Spät-romantisch! Denn zur Zeit der älteren Romantik waren Geister, die ein Übermenschentum nicht nur schon ahnten, die es schon lebten. Rahel! Als sie Varnhagens erwachende Liebe zu ihr

und die ihre zu ihm bedroht sah durch sein fortdauerndes Gefühl für seine Verlobte Fanny Herz, da versuchte sie es nicht etwa, nach Art des robusten Egoismus den Kampf aufzunehmen mit der geringerwertigen Frau. Sondern sie verlangt, daß er durch ein neues Zusammenleben mit Fanny über sich klar werde, ob diese „sein eigentlicher Lebenspuls" sei. Und danach wähle. Nur danach entscheide. Sie vermag es über sich, ihn zu verlieren, wenn es sein inneres Herz, sein Glück fordert. Denn „das ist keine Treue, die man sich rettet . . . und ein errungen Glück ekelt mich von je". Aber für ein erloschenes Gefühl, für falsche Pflichtbegriffe will sie sich nicht opfern lassen. Und so gibt sie ihm vor der Entscheidung den Rat: „Hab kein Gewissen!"

Ibsen-Solneß sehnt sich nach der Zeit, wo der Egoismus noch unbehindert war von jeder Erziehungsmoral; Rahel ist die Vorläuferin von Menschen, deren Lebens- und Glückstrieb nicht mehr behindert sein kann von einem unbedingt verallgemeinernden moralischen Altruismus. Wo diese verallgemeinernde Sittlichkeit wird aufgehoben sein durch Erkenntnis der Lebens- und Glücksnotwendigkeit. Welche Erkenntnis keinen Unterschied mehr macht zwischen ich und du, welche sachlich entscheidet, überpersönlich-gewissenlos. Die da nimmt, nicht raubt; entsagt, nicht nutzlos opfert. Also nimmt oder entsagt aus dem Geiste und der Kraft der Bejahung.

Es wäre das ein neues Gemeinschaftsleben, ein Leben aller in allen, des einzelnen im ganzen, gleichsam mit ungesondertem, darum vor Verlust gesichertem Glücksbesitz. Es wäre eine Art Aufhebung des principium individuationis in des Gemütes „höherem Raum", — eine irdische Erlösung vom Elend der Selbstsucht, unbeschadet, nein vermöge des Willens zum Leben!

4

Baumeister Solneß, wie seelenverwandt auch den Helden jener geschichtlichen Dramen, reiht sich ebenso unverkennbar den modernen „Wirklichkeitsmenschen" an. Das Drama ist wiederum eine Art

Gegenstück zu Rosmersholm. Hier wie dort eine Ehe, in der den Mann nur ein zartes Gewissen festhält; hier wie dort eines Weibes jugendstarker Egoismus, der dem Gebundenen helfen will, sich zu befreien von Pflichten und Pflichtbegriffen, um ihn für sich, für ein gemeinsames neues Leben zu gewinnen. Hier wie dort ein tragisches Mißlingen der so unterstützten Selbstbefreiung.

Gegenstück zu Rosmersholm ist Baumeister Solneß, sofern nun mit tragischem Sarkasmus geoffenbart wird, daß der Egoist Solneß ebenso am nicht robusten Gewissen zugrunde geht wie der überselbstlose Idealist Rosmer. Daß sie beide zugrunde gehen nicht einmal an wirklich begangener Schuld — nur an unüberwindbaren Schuldgefühlen.

Ein reiches Nachschlagebuch, dies Werk, für die lebenverheerenden Wirkungen des bloßen Schuldgefühls. Und darin liegt — oder läge — sein Wert, seine allgemeine Gültigkeit, daß alles Geschehende rein psychologisch, unabhängig von symbolischen Bedeutungen, betrachtet werden kann — betrachtet werden könnte, wenn die Bedeutungen nicht manchmal vordringlich die Schilderungen des Seelenlebens mitbestimmten und so die „wohl intentionierten Gestalten“ in ihrem Wirklichkeitscharakter beeinträchtigten.

Solneß und Aline — eines hält sich für schuldig an des andern zerstörtem Lebensglück, und das Schuldbewußtsein hat in beiden Fällen seinen Ursprung genommen vom Brande des Hauses. Vielmehr es hat seinen Ursprung genommen von dem Übel aller Übel in der Ehe, von der Unaufrichtigkeit der beiden Gatten gegeneinander.

Der junge strebsame Baumeister m u ß t e wünschen, das erheiratete alte Elternhaus Alinens zu beseitigen, um auf dem großen Grundstück bauen zu können, zeigen zu können, was in ihm war. Aber er ließ dies berechtigte Verlangen werden zur heimlich gehegten, von der Phantasie bis ins einzelne ausgesponnenen Sehnsucht nach einem Schadenfeuer. Und war er zu feige zu handeln, so war er doch kühn genug, zu unterlassen: einen Riß im Schornstein sah er untätig mit wachsender Freude. Da brach an andrer Stelle, rein zufällig, Feuer aus und erfüllte seinen Wunsch und

gab ihm Raum zu schaffen und sich zum ersten Baumeister empor zu schwingen.

Das wäre noch kein Anlaß geworden zu krankhaftem Schuldbewußtsein, eher zu der Überzeugung, daß die oberen Mächte ihn begünstigten, ihm jede Schuld ersparen wollten. Doch infolge des Schreckens erkrankte Aline, die junge Mutter, und ihr Zwillingspaar, das sie selbst stillte, siechte dahin. Schlimmer noch, ihr Zustand wurde so, daß neues Elternglück für alle Zeit ausgeschlossen blieb.

Nun bemächtigte sich des Mannes der Schuldgedanke, den heimlichen Wunsch und das zufällige Ereignis verknüpfend. Dein Glück als Baumeister ist erkauft worden mit ihrem, mit unserm Lebensglück. Du hast sehnlich gewünscht, du hast den Wunsch sogar durch absichtliche Fahrlässigkeit fördern wollen — also deine Schuld. Und aus dem Schuldgefühl und der Stetigkeit des künstlerischen Erfolges wirkten sich die weiteren Folgerungen zusammen: was du wünschest — geschieht; geschieht dir zum Schaden, dir zur Strafe.

Der religiös Gläubige würde bei diesem Ergebnis haltmachen. Allein Solneß, der sich von Gott lossagt, ohne seiner religiösen Furchtvorstellungen ledig zu werden, sucht und spürt weiter nach einem tiefer liegenden Grunde für solches Schadenglück. Schon seine naive, starke, Peer Gyntische Selbstliebe und Selbstschätzung verbieten ihm, an Strafe zu glauben. Er stellt sich gelegentlich Gott gleich. Ich wie Gott, spricht er. Und lacht, daß Gott in seinen Erwartungen von ihm sich betrogen gesehen. Nicht Strafe für jene Schuld, es war wohl eher — es war gewiß Rache dafür, daß er keine Kirchen mehr bauen wollte.

Ja, der Egoist — eine der feinsten Beobachtungen des Stückes — legt seinen Egoismus Gott zur Last! Solneß bezichtigt Gott, daß *er* aus Unzufriedenheit, aus Rache den Troll in ihm herumtoben lasse.

All dies darf noch realistisch genommen werden. Der Baumeister als Baumeister; sein Seelenzustand als der eines alternden, bisher erfolgreichen Künstlers, der nun — vielleicht nun erst in der Angst vor dem dräuenden Umschlag — sein Leben zu einem

Gewebe von phantastischen Ursachen und Wirkungen innerlich verarbeitet. Das Phantastische darf sogar ein wenig pathologisch aufgefaßt werden: sein Mißtrauen, man halte ihn für geistig nicht mehr ganz normal, verrät wohl die eigene Unsicherheit, zugleich aber noch klare Erkenntnis genug, daß er uns nicht schon für verrückt, für unzurechnungsfähig zu gelten braucht.

Auch das allzu Einfache, Unentwickelte, Schülermäßige seiner gesamten Vorstellungswelt und Denkweise — sein Verhältnis zu Gott, und wie er mit ihm spricht; sein Versuch, durch Selbstpeinigung von seiner Schuld gegen Aline abzutragen, und Ähnliches — man könnte es darauf zurückführen, daß Solneß einer von den Autodidakten ist, die nur praktisch und nur auf einem, nämlich ihrem Begabungsfeld in die Höhe kommen. Darüber hinaus haben sie weder Bildungsfähigkeit, noch Bedürfnis. Ein Beispiel unseres Gedenkens wäre Meister Bruckner, dessen Bibliothek aus einigen Kalendern und Heiligenlegenden bestand, der nicht begriff, warum man ins Theater geht usw.

Kurz, das Innenleben der Hauptgestalt des Dramas weist kaum einen Zug auf, von dem wir nicht mit Doktor Herdal sagen könnten: Es läßt sich schon erklären. Seine Hirngespinste zu erklären, damit brauchen wir uns daher so wenig zu befassen, wie der Arzt des Stückes. Ja, wie der Dichter selbst, der uns nüchterne Erwägungen nahelegt, z. B. wenn Solneß und Hilde über die Umstände ihrer seltsamen ersten Begegnung rechten. Ob er sie, wie sie behauptet, wirklich viele Male geküßt und es nur vergessen hat, oder ob sie, in ihrer kindlichen Überspanntheit, sich nur die Küsse ersehnt und erträumt hat. Will sie ihn doch auf dem Turm auch haben singen hören.

Nun sei ja zugegeben, daß der Symbolist Ibsen Erwägungen hinlegt wie Fußeisen, mit dem spöttischen Lächeln und Lauern eines Fallenstellers: ob wir uns in der Tat über die mancherlei Dinge zwischen Himmel und Erde so schulweise beruhigen würden. Immerhin, als Schilderer von Wirklichkeitsmenschen muß er solche Erklärungsmöglichkeiten offen lassen. Und das tut er eben nicht überall.

Aline ist so unglücklich wie ihr Gatte. Er wähnt, sie gräme sich um den Verlust der Kinder, um ihren zerstörten Lebensberuf. „Denn Aline, die hatte auch Fähigkeiten zu bauen — Kinderseelen aufzubauen, so daß sie sich emporrichten können in Gleichgewicht und in edlen schönen Formen, daß sie sich erheben zu geraden, aufrechten Menschenseelen."

Es ist ein Irrtum; sie fühlt sich unglücklich, fühlt sich schuldig gegen ihn aus einer ganz andern Ursache. Daß die Kinder starben, das war doch eine Sache für sich. Das war doch eine höhere Fügung. Und solch einer Fügung muß man sich beugen. Für die Kinder sollen wir uns nur freuen, denn sie haben es jetzt so gut — so gut. Nein, was ihr das Herz zerriß, was ihr die Standhaftigkeit nahm in jener Heimsuchung und so den Tod der Kinder verursachte, das waren die kleinen, die von andern klein geschätzten Verluste. Daß die vielen alten Porträts verbrannten; und die alten seidenen Kleider, die der Familie, Gott weiß wie lange, gehört hatten; und die vielen Spitzen von Mutter und Großmutter, dazu die Schmucksachen. Und dann — nur mit tränenerstickter Stimme kann sie nach Jahren und Jahren davon erzählen — und vor allem, daß ihr neun wunderschöne Puppen verbrannten, die sie heimlich mit in die Ehe gebracht hatte und mit denen sie noch als Erwachsene zusammenlebte — wenn er es nicht sah. „Auf ihre Art waren die ja auch lebendige Wesen. Ich trug sie unter meinem Herzen. Wie kleine ungeborne Kinder."

Soll das mehr als eine schwere Psychose, soll es ein Frauenschicksal darstellen, so müssen wir uns die „Kleinigkeiten", die „Puppen", die Aline nicht verschmerzen kann, notwendig in ihre eigentliche Bedeutung zurück übersetzen. Müssen uns sagen, daß darunter gemeint seien die Traditionen, besonders die religiösen, ihrer Familie, die sie noch heimlich in die Ehe brachte — die ihr da gewaltsam entrissen wurden, ohne daß sie in ihrem Gemüt und Gewissen sich je wieder beruhigen konnte.

Wie erschütternd, wäre das nicht spielerisch, wäre es wirklichkeitstreu dramatisiert: eine Frau, bis zu dem Grade von an-

gestammten Meinungen, anerzogenen Glaubenslehren beherrscht, daß nicht der Verlust der Kinder ihr Unglück ist — „für die sollen wir uns nur freuen, denn sie haben es jetzt so gut, so gut" — sondern der Verlust von Vorstellungen, außerhalb deren sie sich heimatlos fühlt. Heutzutage wohl ein typischer Fall. Und Aline, sehr fein und zart gegen den Mann, trotz des Verdachtes auf Kaja, von echter Güte gegen Hilde, wenn sie auch stets die „Pflicht" im Munde führt, würde unsere herzliche Teilnahme fordern, wäre ihr inneres Erlebnis nicht zum allegorischen Spielzeug verkleinert und so dem Gemüt entzogen.

Aline ist wohl die wieder aufgenommene Beate, aus dem Leidenschaftlich-Erregten ins Leidend-Ergebene übertragen. Ebenso ist der eigentliche dramatische Vorgang zwischen Hilde und Solneß in seinem Grundschema nichts anderes als das werbende Ringen Rebekkas um Rosmer, nun in symbolistischer Einkleidung wiederholt und mit neuen Charakteren. Deshalb weist auch Hilde — über Rebekka hinweg — zurück auf Hjördis. Abermals eine Frauennatur, die sich in einem „Käfig" eingeschlossen fühlt, — eine Herren-Natur, die den erkorenen Mann, den zögernden, durch die Sitte gebundenen, mit sich emporreißen möchte aus Zwang und Pflicht und Herkommen in die Freiheit, in die Höhe, zum offenen Trotz gegen die Himmlischen.

Und abermals, zum dritten Male, könnten wir dem kühnen Spiel mit geweckter Teilnahme anwohnen, wollte der Dichter das an sich Spannende, das psychologisch Spannende, nicht noch spannender machen durch Handgriffe, die uns gerade Hilde, so oft wir sie fest ins Auge fassen, wieder entrücken und verwischen. Wie wenn jemand ein richtig eingestelltes Fernglas, gegen unsern Wunsch, im Übereifer, immer wieder vor und zurück drehte, daß sich der Gegenstand bald scharf zusammenzöge, bald im Umriß verschwimmend dehnte.

5

In Hilde Wangel, das sagt der Zuname, soll jene unbefriedigte, kindlich sensationslüsterne Hilde der Frau vom Meere

wiederkehren, nun um zehn Jahre älter, in der Blüte ihrer Jugend und Schönheit. Daß die Rechnung in bezug auf das frühere Alter und sonstige Umstände nicht stimmen will, dürfte den Zuschauer nicht stören. Aber unerträglich — und auf der Bühne unspielbar — schwanken und schillern die zwei Hildegestalten ineinander. Eben noch spricht die frische, anmutende, mit ihren dreiundzwanzig Jahren so entschlossene wie kluge Hilde, die das Draufgängerische und ein wenig Burschikose ihres Wesens durch weiblichen Humor mildert: da fällt ihr die dreizehnjährige, frühreife Hilde ins Wort mit allen Phantastereien des Übergangsalters, mit ihrem ewigen Wunsch und Drang nach Nervenerregung. Wie kann man die Zwei in eins sehen? Behauptet notwendig die Dreiundzwanzigjährige den Vorrang, weil sie leibhaft vor uns tritt, so muß das Gelüste und Gebaren der Dreizehnjährigen an ihr als höchst unangenehm wirkende Krankheit, als Hysterie erscheinen. Und nichts steht dann der Absicht des Dichters hemmender im Wege, der symbolistischen Absicht, nicht nur dem Baumeister, auch uns in Hilde — die Jugend zu versinnlichen.

Die ältere Hilde, befreit gedacht von der symbolistischen Aufgabe und also in der Zeichnung von allen symbolistischen Schnörkeln, würde noch einmal Ibsens Meisterschaft bewähren, dieselbe Grundform eines Charakters wiederholt in feinen Spielarten zu erneuern. Und von Hjördis — Rebekka — Hilde dürfte man sagen, sie stellen Entwicklungsstufen dar.

Hjördis kennt nur die Selbstliebe, die den Geliebten in das Selbst mit einschließt, aber sonst feindlich steht gegen alle. In Rebekka wird die gleiche erobernde Wikingernatur schließlich in ihr Gegenteil umgewandelt, das heißt, verdrängt, entselbstet. Hilde nun wäre eine Zukunftsart, oder wenigstens die Andeutung einer solchen, sofern in ihr schon nebeneinander Raum findet, was noch in Rebekka sich gegenseitig verdrängen und vernichten muß: Selbstliebe und Menschenliebe.

Und so hätte Ibsen dennoch dieses psychische dritte Reich ahnend-unbewußt vorgekündet, das eine Rahel vorgelebt hat, dieses

Reich, in dem es ebensowenig unbedingt heißen wird: Habe kein Gewissen, wie: Liebe deinen Nächsten wie dich selbst! — Und so mutet denn, also betrachtet, auch uns der Jugend schöne Gestalt an wie der grauende Tag, als blickten wir gen Sonnenaufgang.

Empört ist Hilde, sobald sie in Solneß den rohen Egoismus wahrnimmt, der Untergebene ausbeutet, Nebenbuhler heimlich niederhält, statt sich im offenen Kampf mit ihnen zu messen. Ekelhaft häßlich findet sie das, und hart und böse und grausam noch dazu. Wohl spricht ihre Bewunderung, kein anderer als er sollte bauen dürfen; doch er darf nicht so sprechen und nicht so handeln; Und als sie erfährt, daß der niedergehaltene Ragnar hochbegabt ist und fähig, den Baumeister Solneß zu Boden zu werfen, da spricht die echte Herrennatur, die wahre, edle Natur in ihr: „Und trotzdem wollen Sie ihn aussperren — pfui!"

Sie könnte nur dann einen Gewaltmenschen lieben — wenn das Gewaltige in ihm sein Ichtum rechtfertigte und adelte. Ungebrochene Kraft verlangt sie, ein mannhaftes entweder—oder, alles oder nichts. Es ist bitter-ernste Ironie, wenn sie auf die Frage des ewig schwankenden Solneß: Wofür soll ich leben? antwortet: „Sie haben doch ihre Pflichten gegen ihre Frau, leben Sie für die Pflichten". Hildes Abscheu vor dem Worte Pflicht, weil es sich so kalt und spitz und stechend anhört, ist keineswegs der Abscheu einer Pflichtfremden, wie Hedda Gabler, nur der Abscheu vor einem überkommenen Pflichtbegriff, einem aufgezwungenen. Sie gehorcht lieber mit Rahel dem innersten Herzen.

Und wiederum wie Rahel: nichts Schwächliches, Verwundetes, Zweideutiges, Krankes, Erbärmliches in Seelen kann sie dulden. Angstvoll hält sie sich die Ohren zu, da ihr Solneß deutlicher und deutlicher seine Schwäche, seine Furcht vor dem Umschlag beichtet: „Ach, sagen Sie doch so etwas nicht. Wollen Sie mich denn um mein Leben bringen? Mich um das bringen, was mir mehr ist, als das Leben!" Und was ist das? fragt er. „Sie groß zu sehen, Sie zu sehen mit einem Kranze in der Hand. Hoch, hoch oben. . . ."

Im Entwurf zu dem Drama wird jene Ähnlichkeit mit Hjördis noch auffallender. Da heißt es: „All die Jahre bin ich zuhause umhergegangen und habe an Sie geglaubt. . . . Jeden Tag habe ich Sie frei und hoch oben gesehen in meinen Gedanken." Hjördis zu Sigurd: „Du hast vor mir gestanden jeden Tag, jede Stunde, die ich hier gelebt". Und beide Frauen fühlen sich dazu geschaffen, daß ihr starker Sinn den Erkorenen erhebe, und ihn dazu geboren, damit sie in einem Manne alles fänden, was sie für groß und herrlich halten.

Die Lauterkeit so wahlverwandter Liebe offenbart sich auch an Hilde, wie an Hjördis und Rebekka, in dem selbstloser werdenden Verlangen. Zwar sie wähnt, ein robustes Gewissen zu besitzen, weil sie den geliebten Vater im Stiche gelassen, um Solneß willen; weil sie auszog, einen Mann für sich zu erringen, den sie vermählt wußte. Ja sie fragt: Warum sollte ich nicht auf Raub ausgehen? Aber sie fragt „mit großer Heftigkeit" — also auftrotzend gegen ein inneres Verbot. Sie kann nichts Schlimmes zufügen einer, die sie kennt. Einer Fremden, ja, meint sie kindlich, das wäre etwas ganz anderes. Aber nun es eine ist, der sie nahegetreten —! Nein, o nein!

Gleichwohl reist sie nicht ab, eben weil sie es doch wieder so unsinnig findet, daß man seine Hand nicht ausstrecken dürfe nach seinem eigenen Glück; weil sie zweifelnd und voll scharfsichtigen Hohnes doch nicht lassen kann von der Hoffnung, noch ganz auf der Höhe ihr Schloß erbaut zu sehen, mit freiem Ausblick nach allen Seiten. Sie beide sollten zusammen bauen, und dann würden sie das Allerschönste bauen, was es auf Erden gibt: ein Luftschloß auf Grundmauern.

Ohne Bild: sie hofft das wahre, das Idealleben doch noch verwirklicht zu sehen — das Zukunftsleben hoch und frei über der Pflichtenzwiespältigkeit einer Alltagsgemeinschaft. Und die feste Grundmauer, die einzige Gewähr der Verwirklichung, erkennen sie beide in einem solchen Bunde, im Zusammenhalten und Zusammenwirken mit allen Geistes- und Gemütskräften.

Hildes Los ist notwendig tragisch. Und das Tragische kommt nicht erst in der Katastrophe zur Geltung, es liegt dauernd darin, daß sie die große lebenzerstörende Enttäuschung schier von Anfang erwartet, erwarten muß (φόβος), sobald sie an Solneß die kleinliche Furcht wahrnimmt und den altmodischen Egoismus, statt des großartigen neuen, des überpersönlichen der Zukunftsbegründer. Sobald sie an solchen Zeichen ersieht, was man Goethisch nennen müßte das Unzulängliche seines Wesens. Ihre letzten Versuche mit Solneß sind eigentlich nur Versuche, ein verlorenes Spiel trotzdem bis zum Ende durchzuführen. Wie ja das Herz, schon aus Notwehr, sich immer ein „vielleicht doch", eine schwebende, bebende Hoffnung zu retten trachtet.

Daß Hilde — immer abgesehen von dem störenden Symbolistischen — durchaus naiv gehalten ist, eine Rahel ähnliche Natur ohne Rahels Wissen darum, ohne andere als kindliche, klugkindliche Reflexion, leiht der Erscheinung denselben Zauber wie Nora. Um so bedauerlicher der symbolistische Mißbrauch (es gibt kein milderes Wort), der die Gestalt stets aufs neue entwirklicht und die Handlung zu einem bloß metaphorischen Ende bringt.

Ganz ähnlich wie schon im Brand. Dort läßt der Dichter den geistlich eingekleideten Helden in der Eiskirche begraben werden. Unter einer Lawine, die der Wahnsinn in Person herablockt. So muß hier der Baumeister, angereizt von der Jugend in Person, die Spitze seines Turmes erklettern und herniederstürzen in den Tod.

Nein, er stürzt nicht wirklich, und wir werden nicht wirklich erschüttert durch sein und Hildes Los. Daß der Baumeister nicht so hoch steigen kann, wie er baut — es ist und bleibt uns ein Gleichnis. Zu mannigfach und zu absichtlich wird das Bauen gleichnisweise im Stück verwendet, oft auch so, daß sich Tatsache und Bedeutung nicht mehr decken. Wenn Solneß z. B. für Menschen bauen will, aber mit Türmen und Spitzen, gibt man lächelnd jenen Menschen Recht, von denen er traurig sagt, daß sie es nicht haben wollen. Vollends nun die Katastrophe. Gilt in der Tat noch irgendwo in ländlichen Gegenden der alte Brauch, daß der

Baumeister ein Kletterkunststück vollführe: seine eigentliche, seine höchste Leistung kann es uns nicht einen Augenblick bedeuten. Eben nur die dreizehnjährige Hilde dürfte das Höchste darin sehen und darauf hartnäckig bestehen, nur sie würde durch unsinniges Winken und Schreien den Schwindelnden zu Fall bringen.

Otto Ludwig spricht einmal von der Rolle des Verstandes bei der dramatischen Arbeit: Der Verstand solle nur vorkehrend, verhindernd, verhütend tätig sein, bloß als warnender oder billigender Ratgeber, nicht als Mitschöpfer. Er mache seinen Teil „ein für alle Male wie der Baumeister“ und entferne sich dann. Übel sei es, wenn er mit seinem Maßstabe uns durch das dramatische Bauwerk begleite und uns überall vorrechne, was und weshalb es geschehen.

Das tut aber der Verstand in diesem Werke Ibsens. Bleibt fast immer gegenwärtig und zeigt überall und rechnet vor, um welcher besonderen Bedeutung willen jegliches so und so gefügt worden. Ja, der Verstand als Mitschöpfer will da, wie der Baumeister im Stück, den Triumphkranz des Symbolismus auf der schwindelnden Höhe seines Gebäudes aufhängen — und es mißlingt.

* * *

Errantes stellae . . .
Dent geminas somni portas laxarier usque
Vestrae per vacuum me properante vices.
Giordano Bruno

Die letzten Werke Ibsens sind auf norwegischem Boden entstanden. Im Juli 1891 war er nach Christiania übergesiedelt, war endlich doch heimgekehrt nach jahrelangem Zögern und Schwanken. Denn — „sich vollständig von seinem Vaterland lossagen, das ist eine ernste Sache“.

Alters-Lyrik — die vier Dramen. Lieder der Enttäuschung. Solneß und Allmers haben die Selbstsicherheit eingebüßt, mißtrauen dem eigenen Können. Borkmann und Rubek sehen ihr Lebenswerk gescheitert. Und überall waltet heimliche Vergeltung — für Gedankensünden, für nicht gelebtes Leben, nicht geliebte Liebe, für

verkanntes und vergeudetes Glück. Soweit wir persönliche Bekenntnisse heraushören dürfen, ein tragisches Ecce poeta! Nur das zweite Drama der Reihe bedeutet einen Versuch, abzuwerfen das lastende Gefühl: alles verloren; in sich verstummen zu machen die ewige Klage: zu spät.

Die Kritik konnte feststellen: Klein Eyolf zeige den Dichter in eine religiöse Ergriffenheit emporgehoben, die ohne Einschränkung bejaht, alles Übel der menschlichen Schwäche beimißt und auf die Überwindbarkeit dieser Schwäche hinweist. Das Drama ende nicht, wie die meisten andern, mit einem Fragezeichen, nicht mit einem tragischen Schluß oder einer Disharmonie, sondern mit einem rein versöhnenden Akkord aus höheren Sphären, in dem sich alle irdischen Mißklänge zu voller und endgültiger Harmonie auflösen.

Warum Versöhnung und Harmonie sobald wieder verklungen sind, warum der Dichter im John Gabriel Borkman und im Epilog „Wenn wir Toten erwachen" wieder zurückgesunken ist in das trübe, schwere, seufzende Grübeln über das Leben — das können wir nur ahnen, nicht aus Zeugnissen ergründen. „In der Einsamkeit", im Schatten, hat er die Pläne zu den letzten Arbeiten ersonnen, und so gut wie keine Briefe sind uns erhalten — genauer vielleicht: sind bis jetzt veröffentlicht — aus den letzten Schaffensjahren.

Klein Eyolf erschien im Dezember 1894, erlebte in vier Wochen drei starke Auflagen und behauptete auch weiterhin von sämtlichen modernen Werken Ibsens in den skandinavischen Ländern den größten Erfolg auf dem Büchermarkt wie auf der Bühne. Und heute noch rühmen nordische und deutsche Beurteiler im Einklang die Vorzüge dieses Schauspiels vor den früheren: daß es zwar Leidenschaften, Verirrungen und Fehler mit einem klaren, scharfen Licht beleuchtete, dann aber die hellsten Strahlen werfe auf die Fähigkeit des menschlichen Herzens, sich zu läutern und zu veredeln. Es bringe dem Verständnis und dem Empfinden des ergriffenen Zuschauers neuerdings die frohe Kunde: „Alle menschliche Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit."

Wirklich ein Schauspiel — mit gutem Ausgang. Wenigstens mit optimistischem Schlußbild, wie die Frau vom Meere. Und wie in der Frau vom Meere wird die Heilung, die Wandlung, nicht bloß analytisch vorgetragen; wir erschauen und erleben sie an beiden Hauptpersonen. Nunmehr ist es aber eine Heilung rein sittlicher Art, eine Wandlung völlig gesunder Personen auf ethischem Gebiete. Also eher ein Gegenstück zu Rosmersholm.

Dort wird Schuld und Mitschuld am Tode Beatens noch gebüßt durch gemeinschaftlichen Tod. Hier wollen die beiden Schuld und Mitschuld an Klein Eyolfs Unglück sühnen durch ein mildtätiges Leben: sie geläutert von bloß sinnlichem Begehren, er befreit von bloß egoistischer Strebsamkeit. Die eigentliche Heldin hier wie dort ist die Frau; an ihr vollzieht sich das Wunder der Wandlung; Rosmer und Allmers, die Unselbständigen, schließen sich nur an als Begleiter in den Tod oder ins neue Leben.

Da schon Baumeister Solneß das Grundschema von Rosmersholm wieder aufnimmt, verrät Klein Eyolf auch die Nähe des unmittelbaren Vorgängers. Sogar in wörtlichen Anklängen.

Über das, was ihn im Innersten beschäftigt, kann Allmers nicht mit seiner Frau sprechen, nur mit Asta — „und über alles andere auch". Ganz wie sich Solneß nur mit Hilde, nicht mit Aline, aussprechen kann über sein Seelenleben — „und auch nicht über so vieles andere".

Und beide so verschieden geartete Eindringlinge in diese Scheinehen, Asta und Hilde, versuchen, im Gegensatz zu Rebekka, die zwischen ihnen und dem geliebten Mann stehende Ehefrau zu schonen. Und beide wahlverwandte Paare, Solneß und Hilde, Allmers und Asta, haben nicht den Mut, die Hände auszustrecken nach ihrem eigenen Glück, nach ihrem eigenen Leben, bloß weil jemand im Wege steht, an dem vorbeizugehen man nicht das Recht hat.

Deutlich erkennbar ist auch der Punkt, wo der Dichter ansetzt, um das Problem neu zu wenden, — um auf die Frage, ob man schließlich nicht doch das Recht habe, zu antworten mit einem Gebot, das, redlich befolgt, zugleich Erlösung und Trost wäre.

Solneß begegnet noch allen Anforderungen, denen sein Egoismus widerstrebt, mit einem halb verzweifelten: „Ich kann doch nicht anders. Ich bin nun einmal so, wie ich bin. Und umschaffen kann ich mich doch auch nicht." Jetzt läßt der Dichter Rita wiederholen: „Du mußt mich nehmen, wie ich bin ... ich kann mich nun einmal nicht umschaffen", nur um gerade an ihr zu offenbaren, daß es möglich sei.

Wir sollen Zeugen sein, wie das wilde, unbezwingliche Begehren, von dem sie glaubte, das müßte man Liebe nennen, wie das sinnentrunkene Gelüst weicht, wie diese empörten Mächte sich legen und ruhig werden. Wie ein Seelenfriede über die Begierden kommt, eine Stille — die große, entsagende Liebe, die sich mit einem Zusammenleben begnügen will.

All das sind Worte Rebekkas, mit denen sie — ihre „Wandlung" erzählt. Und eben, was in Rosmersholm, als geschehen und vollendet, analytisch geschildert wird, geschieht und vollzieht sich in Klein Eyolf als Synthese. Eben dasselbe. Denn daß Rita verheiratet, ihre Sinnlichkeit legalisiert ist, ändert nichts für den feiner Fühlenden. Und beiden leidenschaftlichen Frauen ist und bleibt solche Liebe gleichbedeutend mit Glück. Die Lebensanschauung der Rosmer adelt, aber, fügt Rebekka „den Kopf schüttelnd" hinzu, „aber sie tötet das Glück". Und Rita, im Gefühl ihrer Umwandlung, blickt verzagt vor sich hin: Wohl ist es ein Übergang zu einem höheren Leben — „aber unter dem Verlust des ganzen, ganzen Lebensglückes".

Dieselben Motive, eine ähnliche Schuld, dasselbe Gefühl und Bewußtsein der nötigen Sühne hier wie dort; nur jetzt alles abgeschwächt, die Tat wie die Buße. Rita „wäre fast nur versucht", das Kind aus dem Wege zu wünschen, das ihr Glück stört. Redlich beteuert sie nach Klein Eyolfs Tod: „In meinem Leben habe ich das nicht gewünscht." Und darum will sie, trotz ihres echten Kummers und ihrer nun erwachten Liebe zu dem Verlornen, nicht „aus freien Stücken den Sprung wagen zu ihm hinüber", wie Rebekka den Sprung wagt in den Mühlbach.

Rita vor der Wandlung erscheint als Typus, nicht zwar der grande amoureuse, dazu wäre sie seelisch zu eng gehalten, aber doch der einzig von der Liebe zum Manne beherrschten amoureuse. Die Ergänzung solcher ausschließenden Leidenschaft ist Haß wider alles, was die Gegenliebe des Mannes irgend hemmt, ablenkt, für sich fordert. So muß Rita das philosophische Werk hassen, über dem Allmers, in die Arbeit versunken, bis tief in die Nacht hinein brütet; so seine Schwester Asta, die treu von Jugend an mit ihm verbundene; so „noch etwas Ärgeres", Klein Eyolf. Auf die empörte Frage des Vaters, ob sie wirklich das Kind etwas Ärgeres nenne, bejaht sie heftig: „Für das Verhältnis zwischen uns beiden nenne ich es so."

Nach herkömmlicher Anschauung hat man diesen Mutterhaß Ritas als unmenschlich getadelt. In Wahrheit ist Mutterhaß nur zu menschlich. Denn auch im Mutterempfinden, gleichwie in den andern Gefühlsbereichen, sind Liebe und Haß die Pole aller Empfindungsfähigkeit und durch tausend Stufen miteinander verbunden. Der Stand, die Umgebung, die Bildung läßt den Haß nur verschieden zutage treten, ändert nichts an seinem Dasein und Wesen. Die beherrschtere Mutter schädigt ihr Kind nur moralisch, das gemeine Weib auch körperlich. Häufig genug lesen wir mit Schaudern von grausamsten Kindesmißhandlungen. Denn der Frau aller unserer Kulturstaaten ging eben durchaus nicht selten die einfache natürliche Mutterfreude der Äffin und der Negerin verloren.

Rita besaß und besitzt die Mutterfreude nicht. Sie kann nicht immer nur „Mutter sein", nur das und nichts anderes. Dem heißbegehrten Mann zuliebe hat sie die Qualen des Gebärens mit Wonne ertragen, mit Jubel. Damit genug. „Mein Leben will ich leben zusammen mit Dir. Ganz mit Dir. Ich will für Dich alles sein."

Der Vorwurf des Mutterhasses trifft sie dagegen nicht. Ihre Abneigung gegen Klein Eyolf, schärfer ins Auge gefaßt, unterscheidet sich ja nur gradweise von dem Hasse gegen das Buch. „Für das Verhältnis zwischen uns beiden —" betont sie selbst.

Also nur insofern das Kind zwischen ihnen steht, nur aus Egoismus der Liebe.

Aus demselben Egoismus der Liebe, der Klein Eyolfs Unglück und, als Folge, dessen Tod verschuldet hat. In einer selig selbstvergessenen Stunde ließen die Eltern einst das Kind unbeaufsichtigt auf einem Tische liegen. Hätte sich Eyolf damals nicht zum Krüppel gefallen, er müßte nun als Knabe, ganz nahe dem Ufer ins seichte Wasser gestürzt, nicht hilflos ertrinken. Die Sünde der Vernachlässigung ging also der Gedankensünde, dem Wunsche, von ihm befreit zu werden, voraus.

Ihr im Grunde gütiges Herz, der vorbereitete Boden für die spätere Wandlung, läßt überhaupt keinen echten Haß emporkeimen. Bei einer ihr ähnlich sinnlichen, gesunden, schönen, aber roheren Frau würde z. B. sehr leicht des Söhnchens Gebrechlichkeit, der beständige Anblick der Krücke, physischen Widerwillen erregen trotz, ja vielleicht gerade wenn sie, wie Rita, die Schuld am Unglück ihrer Fahrlässigkeit beimessen müßte. Von solchem Abscheu wird Rita nicht im mindesten befleckt. Ja, sie hatte ihn „innig lieb" gehabt und es tat ihr so leid um ihn, solange sie nicht eifersüchtig zu sein brauchte, solange der Vater sich nicht weiter um ihn bekümmerte, als daß er den schwächlichen Knaben über die Kräfte zu lernen zwang.

Dieses Mitleid, wiederum nicht Mitleid mit dem eigenen Kinde, nur Mitleid des guten Herzens mit einem gequälten und um sein Teil Liebe verkürzten Wesen, muß uns als Voraussetzung gelten für ihre Umkehr nach seinem Tode, für ihren Entschluß, an den verwahrlosten Kindern der Armen einzubringen, was an Eyolf versäumt worden; als Hoffnung, wenn auch noch nicht Gewähr, daß es ihr gelingen möge, sich zu der ungewohnten Pflicht heranzubilden; als Verheißung, daß wenigstens in Zukunft, wenn auch jetzt noch nicht, die Triebfeder ihrer Handlungen ungemischte, schlackenfreie Menschenliebe sein werde.

Die Synthese hat eben des Dichters Aufgabe hier sehr erschwert. Mit einem Male muß sich „die große Umwandlung"

ereignen; das Mißverhältnis — Goethisch gesprochen — löst nicht unbemerkt, indem die Tage rollen, durch Stufenschritte sich in Harmonie.

Allmähliche Umwandlung, überall in der Natur vorgebildet, ist uns glaubhafter; die schnelle wollen wir erst in der Dauer bewährt sehen. In Rosmersholm wird die schon vollzogene, in analytischer Form geschilderte, eben im Drama selbst beglaubigt durch Rebekkas gesamtes Reden und Handeln und besiegelt durch ihren Freitod. Während Ritas Übergang zu einem höheren Leben zunächst nur in die Erscheinung tritt als Entschluß, als guter Wille und Vorsatz — nicht ohne dahinter noch lauernde egoistische Gefühle und Wünsche.

In den Stunden des ersten Schmerzes nach Eyolfs Tod umhorcht sie noch begierig, wenn schon unter Selbstvorwürfen, jede Regung in Allmers, die für die Zukunft etwas erhoffen läßt. „Du meinst wohl, das Glück, das finden wir niemals mehr. Aber gesetzt den Fall —?" Da wird ihr die Zukunft geraubt durch sein Bekenntnis: die Liebe ist erloschen in einem von uns; wird ihr mit der Zukunft die Vergangenheit entrissen durch das zweite schlimmere Bekenntnis, daß sie ihn nie wahrhaft besessen, nur eine Zeitlang durch ihre Schönheit berückt habe. Und wäre sein anfänglicher „Schrecken" vor ihr nur allein ihrer Schönheit gewichen! Es waren aber auch die goldenen Berge, ihre großen Besitztümer, die den armen Stundenlehrer verlockten. Verlockten — noch bitterer für sie — im fürsorglichen Gedanken an Asta, um der Schwester ein besseres Los zu bereiten.

Nicht die Erschütterung, nicht der Schrecken oder die Reue ist das Erweckende für Rita. Und nicht der Verlust des Kindes, sondern der Verlust des Mannes. „Daß eine Wandlung mit mir vorgegangen", spricht sie zuletzt, „dafür hast du gesorgt. Du hast den leeren Platz in meinem Innern geschaffen, und den muß ich auszufüllen suchen. Mit etwas, das für eine Art Liebe gelten könnte."

Nach Umständen vermag eine jähe Umkehr wohl schon an

sich überzeugend zu wirken. Namentlich wenn es bloß eine Rückkehr ist zum Ursprünglichen. Wie bei dem jungen Bauern in Tolstois Macht der Finsternis, der durch Schrecken wieder zu sich kommt, entsetzt und ernüchtert, aus dem Rausch einer verbrecherischen Leidenschaft. Ein wenig hat Ibsen in gleicher Weise vorgebaut. Rita war zuerst gläubig. Allmers hat ihr den Glauben genommen, oder ihn wohl nur niedergeredet in ihr. Nun weckt die Erschütterung das Verlangen nach übersinnlichem Trost, zumal sie bemerkt, daß Allmers in unbewachter Gemütsbewegung nicht so frei ist von den „leeren Vorstellungen", wie es seine Weltansicht fordert. Und das Verlangen nach Trost verstärkt sich ihr zu dem Wunsche, den Trost durch gute Werke zu erkaufen, wenn auch die Sühne nicht unmittelbar Gott befriedigen soll, nur das ertrunkene Kind. „Ich will mich einschmeicheln bei den großen offenen Augen, weißt du." Demnach ist Ritas Umkehr keine religiöse, vielmehr das Unbestimmt-Religiöse verbindet sich nur mit dem besten Menschlichen in ihr.

Und von dem Menschlichen ruht in ihr ein ansehlicher Schatz. Sie blickt den Gatten, da die Scham über den „Tauschhandel" in ihm erwacht, wie in Ellida, und er bekennt, wie sehr ihr Reichtum seine Wahl mitwählte, nur mit tiefem Vorwurf an: „Wie konntest, wie konntest du das!" Es ist also nicht Redensart, wenn sie früher schon seine Dankbarkeit für die Befreiung aus verhaßten Berufsfesseln munter scherzend abweist.

Aus jedem ihrer guten, jedem ihrer schlimmen Worte vernehmen wir eine ehrliche, treue, eigentlich liebenswerte Persönlichkeit. Alles an der nach dem Leben gezeichneten Gestalt mutet an: die wahre, eindrucksvolle Sprache und Geste, die Bekundungen eines starken Temperaments, einer natürlichen Glücksbegierde.

Worin oder woran nur liegt es, daß dennoch das Tragische ihres zerbrochenen Lebens und Glückes nicht so recht tragisch, nicht einmal das Fesselnde ihres Wesens so recht fesselnd wirken will?

Ich glaube am Gegenspiel, am Gatten. Sie will ihn ganz für sich, weil auch sie stündlich bereit wäre, alles zu geben ohne Rest und Rückhalt, was sie ist, hat und nur immer vermag. Aber

sie will es einem geben, der nicht gerne nimmt, aus Schwächlichkeit, Unfähigkeit, Verstimmung und Übersättigung. Der nicht willige Empfänger erniedrigt immer den Spender. Besonders sinnliche Flammen, die nicht weiter zünden, wollen wir durch Stolz erlöschen sehen. Mit dem Manne empfinden wir sonst, empfinden wir hier das Lästige, ja Widerwärtige des ungeteilten Rauschverlangens. Vielleicht, wenn sie wie Wangel das erlösende Wort fände von der Freiwilligkeit, statt des nur gezwungenen, gedrückten im Schlußakt: daß er nun bald von ihr gehen und Asta folgen würde.

Außerdem gleicht sich die Rita der zwei letzten Akte dem Gatten allzusehr an, wenigstens im Wort. Sie redet gegen das Ende so sehr in seinem Ton, daß sie, die doch zur Werktätigkeit Anregende, Führende nicht mehr unmittelbar aus dem eigenen Wesen heraus zu denken und zu sprechen scheint und vieles einbüßt von der Ursprünglichkeit, die sie uns im ersten Akte anziehend gemacht hat. Rebekka verliert durch die Wandlung nicht an Persönlichkeit; hier kommt die Läuterung nur der moralischen Idee zugute — auf Kosten der Gestalt.

Vielfach geben uns die Entwürfe den überraschenden Aufschluß, daß der Dichter darin mit Absicht verfährt. Er streicht oder führt dann nicht weiter aus, was den Personen mehr Gewicht verleihen könnte. So ist Allmers entschieden herabgesetzt worden. Die Urform zeigt ihn als tätigen, erfolgreichen Schriftsteller. „Buch auf Buch habe ich hinausgesendet in die Welt. Gut gemacht, glaube ich, sind sie und sind auch gut aufgenommen worden. Und dann sollte das Hauptwerk kommen: Das Buch über die geistige (seelische) Lebenslehre.“ In der endgültigen Form dagegen wird nur allgemein von seinem geistigen Streben geredet: daß er an einem Werk über die menschliche Verantwortung bis in die Nächte hinein geschrieben habe und es endlich unverrichteter Dinge liegen lasse. Es ist aber ein anderes, nach vielen geglückten Versuchen am höchsten zu verzweifeln, als von vorneherein nichts zustande zu bringen. Wir empfangen den Eindruck, der ehemalige Lehrer überschätze sich — sei Philosoph nur im selbstgefälligen Wahn.

Vielleicht, daß Ibsen dem Allmers die Erfolge gestrichen hat, wie schon dem Baumeister Solneß seinen ursprünglich vermerkten großen Namen im Ausland, um die Helden etwas mehr von sich zu entfernen. Nur wäre dann hier die Schädigung des Charakters nicht bedacht worden, der einen Ekdalischen Zug dadurch erhält.

Viel schärfer als im Entwurf klingen ja nun Ritas Beschuldigungen, wenn Allmers sein Lebenswerk aufgeben will, um sich ganz der Erziehung des Knaben zu widmen. Nicht Liebe zu Klein Eyolf, Mißtrauen in die eigene Betätigung, Bedürfnis nach etwas Neuem gelten ihr als Beweggründe.

An Hjalmar Ekdal gemahnt desgleichen die Erwiderung auf Ritas sehr vernünftige Frage: „Aber lieber Alfred, kannst du denn nicht für Eyolf und für dich selbst arbeiten?" „Nein", erwidert er mit Eifer, „das kann ich nicht. Unmöglich. Ich kann mich nicht teilen. Und darum weiche ich." Weshalb in der Tat sollte ihn eigene Arbeit verhindern, alle edlen Keime in Klein Eyolf zum Wachstum zu bringen? Zumal es für ein solches Erziehungswerk nur nötig wäre, den Zögling unter leiser Lenkung gewähren, ihn leben, spielen, suchen zu lassen — ihn zu umgeben mit Herzensgüte als der günstigsten, wärmsten Lebensluft.

Und an Hjalmar Ekdal, den „verpfuschten Dichter" — und verpfuschten Vater, dürften wir hinzusetzen — gemahnt er zum dritten Male in seiner egoistischen Liebe zum Kinde und in seiner Trauer um den Verlust. Alles in einem höheren, gemäßigteren Stil der Gefühle und der Sprache, gewiß — und doch ungefähr dasselbe.

Ekdal entrüstet sich gegen Gott; Allmers, der philosophische Kopf, dem jedes Erlebnis ein nur sich selbst Erleben und Erdulden sein müßte, entrüstet sich gegen die Weltordnung, das Schicksal „Verstehst Du den Sinn von so etwas? . . . Das Leben, das Dasein, das Schicksal — das kann doch nicht alles ganz sinnlos sein." Eine sehr unphilosophische, kleinmenschliche Frage, so kleinmenschlich wie die Rache, die er, noch dazu als Pflicht, an den Strandbewohnern nehmen will, weil sie ihr Leben nicht für die Rettung des Kindes eingesetzt haben.

Krampfhaft hält er die Trauer fest, und wie Asta im Gespräche ablenkt, greift er sich mit eins, gleichsam erwachend, an die Stirne und springt auf: „Ach, — er kam mir fast abhanden, ganz abhanden!“ Asta: Eyolf! Allmers: „Da saß ich und lebte in Erinnerungen und er war nicht dabei . . .“ Asta: Man kann doch unmöglich immer denselben Gedanken umkreisen. Allmers: „Mir wenigstens ist es unmöglich. Ehe du kamst, da wand ich mich doch unsagbar in meinem herzzerreißenden Leid. Und willst du glauben, Asta! Mitten in meinem Schmerz ertappte ich mich auf dem Gedanken, was wir heute mittag wohl zu essen bekämen.“ Nicht, daß sich der Hunger regt — das könnte in einem großen Schmerz sogar ergreifend wirken — daß er daran denkt, *was* er zu essen bekommen werde, gibt seinem Kummer die Ekdalische Farbe.

Lobend oder vorwurfsvoll kann es ausgesprochen werden: Ibsen ist und bleibt der Sachwalter der Frau und der Widersacher des Mannes. Kaum einmal — ausgenommen in der Komödie der Liebe — verlieren die Frauen je an Ernsthaftigkeit des Charakters und der Haltung, weder die harten, noch die gefühlsweichen, weder die starken, noch die schwachen, weder die klugen und gebildeten, noch die schlichten und einfältigen. Sie werden nicht von jener geschickten Hand geplagt, die so oft und so boshaft den Männern, den Falk und Julian und Helmer, den Manders und Ekdal, Tesman und Allmers, verstohlen irgendein Lächerliches anzuheften weiß, ein in die Augen fallendes bei jeder Bewegung. Taine sagt von Thackeray, dem Frauenfreund: Il leur immole les hommes, non pas une fois, mais cent.

Dem allem ungeachtet, der schwächlichen Trauer wie dem auch nicht sehr selbst- und zielsicheren, erst von Rita angeregten Aufschwung, ist es doch offenbar des Dichters Absicht, uns eine echte, nicht bloß scheinbare, nicht auf Selbsttäuschung beruhende große Wandlung in Allmers zu veranschaulichen. Eine Wandlung von geistigem Egoismus zu selbstloser Hingabe. Auch dazu ergriff er in der ersten Form des Dramas die geeigneteren Mittel.

Dort tröstet Rita den Heimkehrenden aus dem Hochgebirge, nun werde sein Hauptwerk zustande kommen. Niemals, erwidert Allmers, denn ein nicht zu heilender Grundmangel sei darin. „Ich habe die Entsagung nicht mit einbezogen. Die Selbstverneinung. Die Opferwilligkeit. Die Opferfreude. All das, was den innersten Kern bilden sollte in einer Lebensführung . . . Und das soll nun nicht in irgend ein Buch hinein, sondern in meine eigene Lebensführung." Er entwickelt dann seine Gedanken, wie jede Familie, „in der Rasse ist", ihre aufsteigende Reihe habe — aufsteige von Vater zu Sohn, das höchste ihr Mögliche erreiche, und wieder sinke. Daß e r dieses Höchste erreichen könne, sei seines Lebens großer Irrtum gewesen. „Ich habe mir einen Königsstuhl angemaßt. Nun steige ich herab. Räume den Thron für den Rechten. Für Eyolf. Er soll unseres Geschlechtes Gipfel und Krone werden."

So klare, so vom Persönlichen gelöste Ansichten: verbürgen sie nicht eher einen weiten Blick und ein williges Herz? Aber wer traut beides dem Allmers des Dramas zu, der nach dem Tode des Kindes noch spricht: Er sollte m e i n Dasein mit Stolz und Freude füllen.

In der früheren Skizzierung nimmt man übrigens auch deutlicher die nahe Verwandtschaft mit Solneß wahr — daß die zwei Werke denselben Altersgefühlen und Stimmungen entsprungen sind. Beide Male die verlorene Zuversicht in das eigene Vermögen, die Erkenntnis, daß der Thron geräumt werden müsse. Nur eben hier nicht mehr die Furcht vor „dem Rechten" und die verzweifelte Abwehr. Allmers verzichtet freiwillig — überwindet den Egoismus, wenigstens den allerpersönlichsten. „Zu sehr war ich von mir selbst erfüllt," erklärt er, „und von all den angekränkelten, verkehrten, grundlosen Vorstellungen: daß ich, ich eine ganz besondere Sendung hätte hier auf Erden; etwas über die Maßen Wichtiges und Bedeutungsvolles; so etwas für eigene private Rechnung."

Die Sinneswandlung vollzieht sich im Hochgebirge. Vielleicht,

daß tiefe Eindrücke, die der Dichter selbst einmal „oben in der Einsamkeit, oben zwischen den Gipfeln“ empfangen hat, der erste Anlaß geworden sind zu dem Werke. Dann müßte seine Wanderung freilich ziemlich weit zurückliegen. Denn der europäische Ibsen bestieg die Berge nicht mehr. Er ging z. B. in Gossensaß stets nur den einzigen ebenen Weg am Bach entlang. Aber schon das Gedicht „Im Hochgebirge“ (Paa vidderne 1860) schildert ja die befreiende Wirkung der „großen Einsamkeit“: wie fremd man denen im Tale wird, auch den Nächststehenden; wie fremd dem Glücksbegehren des Tales — des Lebens. Nur daß, nach der Auffassung des Einunddreißigjährigen, die Höhenluft den Flüchtling aus dem Tale befreit von den Forderungen des Gemütes, den Wanderer im Herzen vereist, verhärtet zum künstlerischen Egoisten; während sie jetzt, nach der Auffassung des Greises, gerade das Gemüt von den Forderungen des Egoismus befreien und hinwegschmelzen muß die Härte des selbstsüchtigen schöpferischen Dranges. So geht möglicherweise Klein Eyolf, trotz des Gegensatzes, von dem nämlichen Erlebnis aus wie jenes Gedicht.

Allmers stellt die plötzliche Veränderung in Ritas Seele seinen veränderten Empfindungen für sie gleich. Das rechtfertigt sich aber nicht, sofern er ja nach dem Gesetz der Wandlung ein anderer wird. Denn diese notwendig eintretende „Wandlung des Menschen mit den Jahren“ (wörtlich durch die Jahre), von der Ibsen-Allmers gewissenhaft spricht, ist ja doch ein allmähliches Verwandeltwerden, ohne eigenes Zutun. Allmähliche Verwandlung des gesamten geistigen wie körperlichen Zellenbaues. Ungewollt, unwiderstehlich. Was hätte solch ein natürlicher Vorgang gemein mit der gewaltsam herbeigeführten buddhistisch-christlichen Willenstat, mit der Verneinung des Willens zum irdischen Glück?

Überhaupt wirft der Symbolist öfter verschiedene Vorstellungen in einem Worte irrtümlich und irreleitend zusammen. So bedeutet dem Baumeister Solneß „die Jugend“, je nachdem, die gefährlichen jungen Nebenbuhler, die da kommen werden und an die Türe donnern und das Haus stürmen; oder Hilde, die er her-

beisehnt, die ihm ist wie der grauende Tag — wie Sonnenaufgang. Der Dichter selbst konnte dann bei der Feier seines siebzigsten Geburtstages den Studenten versichern, niemals sei ihm, wie seinem Baumeister Solneß, vor der Jugend bange gewesen — weil er da unter Jugend verstand den huldigenden Nachwuchs des Landes, die begeisterte Jugend, von der „er wußte, sie würde kommen und an seine Türe klopfen", und die er mit Freuden begrüßte.

Wie verschieden die Wandlungen sind bei Allmers und Rita, ersieht man schon daraus, daß der allmählich Umgewandelte zuletzt erst noch ihre Umwandlung, kraft eines Entschlusses, mitmachen muß. Der reich gewordene arme Lehrer hat nie für die arme Strandbevölkerung etwas übrig gehabt; jetzt, nach Eyolfs Tode, will er die Hütten da unten dem Erdboden gleich machen. „Betroffen" lernt er von Rita, wie man auch versuchen könne, diese Verwahrlosten zu retten, zu veredeln. Hab Dank, spricht er im Entwurf zu ihr, daß du mich dazu erweckt hast.

Daß er es nun noch lernen kann, rechnen wir ihm zugute, weil er denn überall aufrichtig strebt, und nicht abweisend, nicht gekränkt ihre harte Beurteilung seines geistigen Egoismus anhört, sondern bereitwillig „forschend", ob sie im Rechte sei. Aber die Abhängigkeit von ihrer Führung, die Unselbständigkeit, drückt ihn doch wieder ein wenig herab, und gibt uns bis zuletzt ein sehr gemischtes Gefallen an dem dünnbärtigen, dünnhaarigen Manne mit dem ernsten nachdenklichen Gesicht und den sanften Augen. Lessing spricht einmal von „kleingroßen, verächtlich schätzbaren Originalen".

Allmers und Rita, wieder ein von Anfang an schlecht zusammenpassendes Paar. Und doch, wie bei Hjalmar und Gina, wie häufig im Leben, sehen wir den Ehebund gleichsam bestätigt und gerechtfertigt durch das so reich beanlagte, liebenswerte Kind.

Klein Eyolf, der aus schönen klugen Augen in die Welt blickt, ist ein anziehendes Geschöpf, eine früh erwachte Seele im gebrechlichen Körper. Wie Hedwig nimmt er die väterlichen Launen geduldig, ohne Trotz und Widerstand hin; soll er lernen, plagt er

sich, wird er zum Spielen geschickt, läßt er ebenso gehorsam die Bücher. Und treuherzig, wie Hedwig, glaubt er an den Vater und des Vaters Werk. „O doch, Papa, was du schreibst, das taugt schon etwas."

Es bewegt zu Mitleid und Liebe, wenn der arme kleine Krückenmann am liebsten die Uniform anzieht und Soldat lernen will und versichert, die Gassenjungen getrauten sich nicht, ihn zu verspotten, weil er sie sonst schlagen würde. Oder, wenn er tapfer das Grauen überwindet vor dem Mops der Rattenmamsell. „Ich finde, er hat das schrecklichste Gesicht, das ich je gesehen habe," — und geht dann unwillkürlich näher und streichelt den Beutel, in dem das Tier steckt: „Wunder= — wunderschön ist er doch."

Wieder ein tragisches Kinderleben. So meisterlich hat es Ibsen verstanden, das schlicht Treuherzige, einfältig Gute, sowie die Altklugheit und den frühreifen Rätselsinn des Kindes in seinen natürlichen Grenzen wiederzugeben, daß dieses kurze Dasein so erfüllt, dies Geschick so vollständig erscheint, als wäre da ein ganzes Menschenleben und Schicksal zusammengezogen in den engsten Kreis.

Unter den Tieren finden sich lichtwendige und lichtflüchtige; unter den Menschen licht= und lebenswendige, und licht= und lebensflüchtige. Allmers will den Sohn zur Lebenskunst erziehen, will ihn dabei unterstützen, seine Wünsche in Einklang zu bringen mit dem, was erreichbar vor ihm liegt, und begreift nicht, daß er, der Schattensucher, aus Schwäche, nicht aus Kraft entsagend, das niemals vermöchte.

Dagegen vermöchte es wohl der dem Knaben freundlich gesinnte Borgheim, dem das ganze Leben vorkommt wie ein Spiel; der niemand braucht, mit dem er die Mühen und Beschwerden, doch notwendig einen, mit dem er die Freude teilen kann; dem stets gleich hinter heute und morgen das Lebensglück liegt und auf ihn wartet. „O du große schöne Welt, und das Glück, Wegbauer zu sein!"

Ebenso wie wir uns Allmers nie und unter keinen Umständen befriedigt denken, ebenso denken wir uns Borgheim unter

allen Umständen Besieger des Leides, selbst wenn er Asta nicht erhielte, selbst da er sie nur halb erhält, wie jetzt. Trotz oder wegen seiner Versicherung: ganz und ungeteilt müsse er sie besitzen. Denn er steht zu hoffen, er werde — wie der tüchtige, ebenfalls lichtwendige Wangel, der Sonnenschein und Heiterkeit im Hause braucht, — er werde imstande sein, das Fehlende zunächst aus innerem Reichtum zu ersetzen, die Schatten der Vergangenheit zu besiegen, und werde später dann die doppelte Freude empfinden über die Erhellung der Seelendunkelheiten in der Geliebten. Ja, wir dürfen uns denken, er könne eines Tages dasselbe Mittel gebrauchen, wie Wangel, könne die geliebte Asta großherzig vor die Wahl stellen, zu bleiben oder zu gehen, und sie gerade für immer fesseln durch seine reine Güte und Selbstlosigkeit.

Asta ist das dunkelblasse Widerspiel der wenigstens anfänglich so feurigen Rita. Ihre stets ruhige, vernünftige Gefühlsbeherrschung überdauert bis zuletzt — noch in der verzweifelten Flucht vor der Schuld, vor sich selbst. Sie will dem Bruder alles verdanken und geworden sein was sie ist, „durch das unergründliche Mysterium der Geschwisterliebe im heiligen Zusammenleben", wie es im Entwurf heißt. Eigentlich aber macht er im Drama nur den Eindruck des theoretisch Klügeren, des besser Geübten im Denken und Sprechen. Sonst ist sie eher noch die Welt und Leben besser Erfassende, und wird also künftig zur Sonne sich wenden und in Wahrheit dem „neuen Reisekameraden", ihrem heiteren Lichtbringer, alles zu verdanken haben.

Das Symbolische hat hier eine einzige Szene gefordert, die der Rattenmamsell. Eigentlich ist die phantastische Vertilgung der Nagetiere nur ein Tropus, ein metaphorischer Tierkommentar zum Stück, ähnlich der auf dem Speicher lebenden Wildente. Und bis ins einzelne ganz so rationalistisch zu nehmen, so möglich und wahrscheinlich.

Nicht etwa der Rattenfängersage — der Erinnerung des Dichters entstammt diese durch eine verlorene Jugendliebe geistig Gestörte. In seinen Schultagen ging in den Gassen Skiens eine

alte Frau umher mit einem kleinen Hund in einem Säckchen, die Ratten, ja, wie man flüsterte, auch Kinder verschwinden ließ. Allerorten gibt es solche harmlose Verrückte; sie begegnen uns schon vielfach in der epischen Literatur.

Glücklicherweise greift die mehr sonderbare, als menschlich interessante Gestalt nirgend in das innere Leben der Handelnden ein; sie hilft es nur erläutern, freilich mit zu beziehungsvollen Worten. Ob die Herrschaften (denen allen geheimer Gram am Herzen nagt) nicht etwas Nagendes im Hause hätten? Man könne nie wissen —. Sie möchte sie so herzlich gern davon befreien.

Das ist das Grauenvolle, sagt Ellida, was abschreckt und anzieht. Die Rattenmamsell schreckt ab und zieht an. Sie übt „eine zwingende und verführende Macht" aus, wenn sie die Tiere und Klein Eyolf ins Wasser lockt.

Allmers meint, die Einsamkeit oben zwischen den Gipfeln und auf den Hochebenen habe etwas Ähnliches. Damit wird deutlich darauf hingewiesen, daß die Rattenmamsell wieder nur eine Verkörperung sein soll der zugleich lockenden und ängstigenden Suggestionskraft der Natur. Und den künstlerischen Zweck der Gestalt wird Bernard Shaw richtig enträtselt haben, wenn er den Warner, den Gottesboten in ihr wiedererkennt und sie anreiht dem fremden Passagier, dem Knopfgießer, Ulrik Brendel.

Wie das Nagende beschwichtigen? Das ist auch eine der Hauptfragen des Baumeisters, vielmehr seines Dichters. Dort endet der Tod die Qual — also keine Antwort. Hier nun wird sie gegeben: Verzichte — blicke aufwärts zu den Gipfeln. Zu den Sternen. Und zu der großen Stille.

Die herkömmliche Antwort der Religion, die allempfohlene, allgebilligte. Befriedigt lauscht ihr der Zuschauer im Theater: beatus possidens, den es stets angenehm rührt, wenn — andre entsagen. Auf Wiedersehen dort oben, spricht jemand zu dem sterbenden Bischof Nikolaus in den Kronprätendenten. Ja, das sagt sich so leicht, murmelt der, wenn man auf zwei flinken Beinen herumläuft. Aus den lebenswahren Worten ließe sich wohl

herleiten — eine Theorie des Vergnügens an rührenden Gegenständen.

„In unseren wechselnden Stimmungen allein besitzen wir jeden Augenblick uns selber und die Menschen und die Dinge um uns her.“ (Edgar Steiger.) Einerlei, welchen Wert wir der Lösung des Dramas Klein Eyolf zugestehen wollen, die Frage wäre nur die: empfiehlt der Dichter, in wechselnden Stimmungen, hier abermals, was er schon in der Komödie der Liebe und der Frau vom Meere empfohlen, sonst aber, früher und später, und wieder im Baumeister Solneß, unerbittlich verdammt hat? Nämlich: die Vernunft, das ernste Pflichtgefühl und den guten Willen als sicherste Grundlagen der Ehe.

In den drei Fällen sind die Männer, mit denen allein die Frauen eine wahre Ehe eingehen würden, Falk, der fremde Mann und schließlich auch Allmers, so beschaffen, daß die Frauen besser tun, sich mit den Kompromißverbindungen zu bescheiden.

Obwohl das geschwisterliche Zusammenleben Allmers und Asta umgeformt hat, eins nach dem Ebenbild des andern; obwohl es von der ersten bis zur letzten Stunde wie ein einziger hoher Festtag gewesen; obwohl er nun erfährt, daß sie, ein Kind der Sünde, keinen Tropfen Blutes mit ihm teilt und seine Gattin werden könnte: dennoch bleibt er bei Rita, die er nie wahr geliebt hat, die er nicht mehr liebt, mit der er nur eine Scheinehe führen kann. Bleibt bei ihr auf die bittere Hoffnung hin, das Gesetz der Wandlung werde sie beide am Ende noch zusammenhalten.

„Darum willst du eine Last durchs Leben schleppen?“ fragt Hjördis den durch dieselbe Nachgiebigkeit zwei Leben verspielenden Sigurd. „Wozu wurden dir all die edlen Geistesgaben!“ Und Asta gibt Borgheim, dem sie einstweilen nur herzlich gut ist, das Jawort, bloß um sich aus Rücksicht für Rita den Weg zu Allmers zu versperren. Rücksichten! Pflichten! Entsagungen! stehen hier gegen den Hjördisgedanken, der sich vollkommen deckt mit Rahels: **Habe kein Gewissen, wo das innerste Herz gebieterisch spricht und fordert.**

Gegen diese neue Moral, die Ibsen so früh doch erkannte, gegen die Moral der Aufrichtigen, der überpersönlich Aufrichtigen, der wahren Übermenschen, stellt er hier mit Pathos die alt hergebrachte „sittliche" Lösung. Eine Lösung, die da eins oder beide der Zukunft beraubt und für das eigentliche, ihnen bestimmte Leben und Glück, dem sie auf immer entsagen müssen, Sonntagsstille verheißt und einen Abglanz verlorner Liebe. „Sie haben doch Ihre Pflichten, leben Sie für die Pflichten!" rät Hilde ironisch dem Baumeister Solneß. Hier wird der Rat befolgt in heiligem Ernste. Jenes Gedicht, die erste Vorarbeit zu Solneß, — in überraschender Weise entspricht es jetzt dem Schicksal von Allmers und Asta, dem Schicksal von Allmers und Rita. Ja, es ist im Entwurf dem dritten Akte eingefügt, als von Allmers gedichtet. Mit Änderung eines einzigen Wortes. Die letzten Zeilen lauten: Niemals findet s i e ihre verbrannte Ruhe wieder (statt: ihren Glauben), e r niemals sein verbranntes Glück.

Allmers widerfährt es, daß er im Traume den Gott preist, den er im Wachen nicht mehr glaubt. Ist es dem Dichter hier, in einer Stunde träumender Schwäche, ebenso ergangen? Ist die pietistische Jugendvorstellung, die nur gewaltsam überwundene, hier noch einmal Überwinderin geworden?

Ein Bedürfnis nach Frieden, — eine Sehnsucht nach beruhigender Stille hat Ibsen in Allmers Gestalt werden lassen, hat die vorübergehende Stimmung verzagter Stunden schöpferisch festgehalten, hat die Sehnsucht des Augenblicks einem neuen Wesen als Seele eingehaucht.

Aber dann muß sich jeweilen die Seele des Kunstgebildes auswirken nach dem Gesetz, nach dem sie angetreten. Der Schaffende beobachtet selbst mit gespannter Teilnahme die Entfaltung eines Geschöpfes, dem er in geheimnisvoller Zeugung nur den Anstoß zum Leben gegeben und diese und jene seiner Eigenschaften vererbt hat. Zum zweiten und dritten Male, bekennt Ibsen, muß er jeden Dramenentwurf durcharbeiten, um — seine Personen näher und näher kennen zu lernen.

Allmers, geboren aus des Dichters damals so starker „Sehnsucht zum Tode", wurde notwendig einer, der nie leben lernt und die Erde lieben und das Lachen dazu. Und wir dürfen vermuten, daß der Vater ein Wohlgefallen empfunden an seinem Sohne. Denn mit fühlbarer Milde und Liebe betrachtet er Schwächen, die er sonst streng beurteilt. Ja er gibt mit bewegtem Gemüte seine Genehmigung zum lebensfeindlichen Kompromiß, zu einem „Selbstmordleben" für andere, — er wird zum „Prediger des langsamen Todes".

Zu dem mißhandelten, im Hochgebirge weinend hingesunkenen Brand tritt der Versucher heran: „Halt ein, du hast alles nur geträumt. Was willst du?" Da ruft der Sterbende: Leben, was ich bis jetzt geträumt, wahr machen, was nur Schein gewesen. „Und wenn alle Opfer abermals zu bringen wären?" Brand erwidert: Ich muß.

Brands „Ich muß" spricht schon Catilina — es tönt, unmittelbar oder als Echo, in jedem Werke Ibsens wieder. Nur dies eine Mal — in Klein Eyolf — trägt der Geist des Akkordes den Sieg davon. Weshalb wird diesmal der Versucher in seiner erhabenen Verkleidung nicht erkannt?

Jedenfalls entschwand die Stimmung, aus der Klein Eyolf hervorgegangen, nach vollendeter Beichte, so schnell und beinahe spurlos, daß der Dichter im eigenen Namen die Worte sprechen könnte, mit denen sich Allmers ein wenig beschämt entschuldigt: „Ich träumte nur. Es ist nun einmal so über mich gekommen. Es war nur im Schlafe."

Nur im Schlummer des Alters und seiner Geheimnisliebe. Das Unergründliche: das Vorherbestimmtsein eines Menschen für den andern, die Einwirkung eines Menschen auf den andern; das Unergründliche des Gedankenlebens, daß Wünsche und Sehnsüchte eigenes Leben zu besitzen scheinen, sich von uns zu lösen und nach außen zu wirken scheinen, daß sie endlich wider uns aufstehen und zeugen wie unsere Taten — dies doppelte Mysterium hat den Dichter überwältigt und verwirrt, hat ihn den besten Trost sehen lassen in der Stille, den besten Reisekameraden im Tode.

Errantes stellae —!

X

John Gabriel Borkman. Wenn wir Toten erwachen

In des Berges öder Nacht
Winket mir die reiche Pracht, —
Diamant und Edelsteine,
Goldgezweig in rotem Scheine.
Ibsen, Der Bergmann

„Ich hoffe, daß ich nächstes Jahr dazu kommen werde, ein neues Schauspiel zu schreiben; aber bestimmt weiß ich es ja noch nicht" — (Brief Ibsens vom 27. Juni 1895). Und im April 1896 erzählt er Georg Brandes, er wäre mit den Vorbereitungen zu einer großen Arbeit beschäftigt, die er nicht länger als nötig wolle anstehen lassen. „Ich könnte doch leicht einen Dachziegel auf den Kopf kriegen, ehe ich Zeit gefunden, den letzten Vers zu machen. Und was dann?" Endlich, im Oktober, meldet er demselben Freunde, er sei jetzt für niemand zu Hause. Er stecke in der Arbeit an dem neuen umfangreichen Schauspiel, das sobald wie möglich fertig werden solle.

Dieses Schauspiel in vier Aufzügen, John Gabriel Borkman, erschien dann am 15. Dezember 1896, beinahe auf den Tag zwei Jahre nach Klein Eyolf.

Der Stoff ist bis in manche Einzelheiten dem Leben entnommen, versichern uns Landsleute des Dichters, und wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln. Obwohl man da oben zu gerne und — zu erfolgreich nach Urbildern fahndet. Übrigens ereignet sich der „Fall" Borkman allenthalben und immer wieder. Die Hauptfrage ist, was ihn für Ibsen damals verlockend machte und wie er die gewöhnliche Kassenbestehlung zum dramatischen Fall erhob.

Als er das Schwächste, das Nachgiebigste in seinem Wesen hatte zu Wort kommen lassen in Klein Eyolf, wird abermals ein Umschlag der wechselnden Stimmungen erfolgt sein. Heftige innere Widersprüche gegen die Gefühle der Reue, der Entsagung, gegen

den Akkord um eines leidlichen Friedens willen. Was ich gewollt habe, habe ich gewollt. Was ich gewollt habe, habe ich wollen müssen, denn ich war ich selbst. Und fällt es nun zuweilen schwer auf mich, als hätte ich Bankrott erlitten am Leben —: nicht ich bin der Schuldige. Ich darf mich freisprechen. Mein Wollen war groß.

So ungefähr dürfte man, nur um der Klarheit willen, die Gemütsverfassung andeuten, die Empfindungen des selbstsicheren Trotzes, der wehrhaften Unbeugsamkeit, kraft deren das Geschick eines Gewaltherrn auf dem Weltmarkt, einer gestürzten Finanzgröße, zur dramatischen Fabel wurde. Das etwa war der seelische, allmenschliche Gehalt, den der Schaffende aus eigenem Erleben hineinlegen konnte. Wodurch er das bloß moralisierende Falliſsement Björnsons und das gleicherweise moralisierende Gegenstück dazu, die Stützen der Gesellschaft, auf einer höheren Stufe zu erneuern hoffte.

Auf einer höheren Stufe, indem er die große Geschäftsbegabung der Tjälde und Bernick zur genialen steigert, ihre phantastisch-optimistische Anlage zur mystisch-selbstsicheren und ihren Glauben an sich im Glück zum Glauben an sich im Unglück, zur hartnäckigen, der Einkehr und Umkehr nicht fähigen Selbstherrlichkeit. Dermaßen seinem John Gabriel Borkman etwas wie heroischen, Coriolanischen Charakter zu verleihen, ihn zu beglaubigen als Genie und Sanguiniker, hat er alle Mittel seiner reichen Kunsterfahrung aufgeboten, ohne daß es, nach gemeinem Urteil, doch völlig gelungen wäre.

Vornehmlich finden die Tadler, er bleibe für die geniale Begabung des Bankdirektors jede Gewähr schuldig. Nun, er läßt ihm doch ein Ministerportefeuille anbieten, könnte man im Scherz antworten. Im Ernst: Welche äußeren Beweise für die Begabung eines kaufmännischen Genies kann der Dichter geben, wenn ihm die Fabel den einfachsten entzieht, den des Erfolges? Ibsen bekundet Borkmans Überlegenheit durch das Zeugnis anderer Personen — am meisten allerdings durch die parteiische Ella — und

schließlich bewiese das nur, daß Borkman im Täuschen und Verblenden genial gewesen. Wie noch vor kurzem ein französischer Borkman, für den seine Angestellten und ein großer Teil des Publikums Partei ergriffen gegen die Richter.

Immerhin, was die Mithandelnden in einem Drama über den Helden sprechen, so sehr es helfen mag, den Charakter zu erläutern, — ihn zu schaffen, ihn lebendig, überzeugend zu machen, hilft kein technisches Mittel. Stets muß der Charakter sich unmittelbar selbst bestätigen: vermöge der schöpferischen Kraft seines Urhebers. Den lebhaften Eindruck des Genialischen müssen wir empfangen und wir glauben an Genialität, gleichviel dann, ob wir Erfolge wahrnehmen oder nicht. Deshalb sind auch Künstlerdramen nicht abzulehnen, weil man von den künstlerischen Taten der Helden nur Bericht erhalte; von den Taten eines Wallenstein erhält man auch nur Bericht. Nein, der Genius trete auf in Person — Goethes Tasso, Conrad Ferdinand Meyers Dante — so trauen wir ihm sein Selbst zu.

Am leichtesten, wenn wir den lebhaften Eindruck des noch zeugungsfähigen Genialischen empfangen. Borkmans Genialität gehört schon ganz der Vergangenheit an. Hat keine Gegenwart mehr. Sie ist tot und mumifiziert. Er trägt nur noch die Maske eines genialen Menschen; die ehemals wohl fesselnden und beherrschenden Züge des geistigen Antlitzes sind nunmehr bloß in Hochmut versteint.

Dies eben will ich darstellen, könnte der Dichter einwenden, will das Gewesene noch erkennen lassen, etwa wie die Spuren früherer Schönheit noch im Antlitz einer Greisin.

In der Jugend lebte John Gabriel in einer erträumten Welt; als Mann suchte er sie zu verwirklichen; im Alter, von der Realität ausgestoßen, ist er zurückgeflüchtet ins Traumland. Er hält sich nach verbüßter achtjähriger Zuchthausstrafe noch einmal acht Jahre selbst gefangen im verblichenen öden Prunksaal des alten Familienhauses, versperrt sich vor dem Leben mit zäher Energie, und doch in gebrochener Energie, nur ein Müder, Erstarrter und Verbissener, kein mit unzerstörbarer Renaissancekraft Begnadeter. Zu spät,

erst kurz vor dem Ende, wird ihm die Einsicht, daß er die zähe Ausdauer verschwendet habe an einen Gedanken trotziger Schwäche.

Zu einer erträumten Welt paßt es gut, daß er immer die Musik geliebt hat und sich jetzt noch in seiner erzwungenen Einsamkeit vorspielen läßt. Von der Tochter des einzigen, ihm gebliebenen Freundes, Foldal. Die letzten Takte der danse macabre verklingen, wenn der Vorhang in die Höhe geht. Und seine ihn einführenden Worte sind: „Raten Sie einmal, wo ich diese Töne zuerst gehört habe. Unten in den Minen. Ich bin eines Bergmanns Sohn. Mein Vater nahm mich zuweilen mit hinunter in die Gruben. Dort in der Tiefe singt das Erz, wenn es gebrochen wird. Die Hammerschläge, die es brechen, das ist die Mitternachtsglocke, die läutet und es erlöst. Darum singt das Erz, vor Freude. Es will ans Tageslicht und den Menschen dienen."

Des Goldes schlummernde Geister zu wecken, wurde seine Sehnsucht, das in der Sehnsucht erfaßte Lebenswerk. Nun —: verfehlt, verloren, vertan. In vornehmem Rahmen, der den Ansprüchen einer gestürzten Größe gerecht wird, führt er die vielen Jahre das nämliche Scheindasein wie der alte Ekdal, und macht sich zur Zerstreuung und zum Troste mit Wahnideen von wiederkehrender Herrlichkeit trunken, wie jener mit berauschenden Getränken. Geht unermüdlich hin und her, Tag aus Tag ein, von Morgen bis Abend, und unter ihm wohnt seine Frau und belauscht die ohnmächtige Ratlosigkeit des „kranken Wolfs im Käfig". Die Frau, die ihn am bittersten haßt von allen, denen er zum Verhängnis geworden, die nicht verzeiht, und ihn nicht wiedergesehen hat seit der Verurteilung im Gerichtssaal.

John Gabriel geht hin und her in schwarzer Kleidung und richtet sich die weiße Binde und stützt die linke Hand auf und steckt die rechte in die Brust, sobald es klopft, immer gerüstet, sogar am späten Abend, die Abgeordneten der realen Welt zu empfangen, die da kommen — „hieher und zu Kreuze kriechen und betteln und bitteln, daß er die Leitung der Bank wieder übernehme! Der neuen Bank, die sie gegründet haben und nicht bemeistern können."

Aber wer kommt wie gewöhnlich, das ist nur der Jugendfreund, ist nur Wilhelm Foldal, der Dichter. Wieder „ein verpfuschter Dichter", dem allein Borkman seine — dichterische Hoffnung und Zuversicht auf die Stunde der Genugtuung anvertraut.

Borkman stellt sich an den Schreibtisch und schlägt sich an die Brust. Hier will ich stehen und sie empfangen. Und weit im Lande soll's ruchbar werden, was für Bedingungen John Gabriel Borkman stellt, wenn er ... Ich weiß es mit so unerschütterlicher Gewißheit, daß sie kommen. Hätte ich die Gewißheit nicht gehabt, dann hätte ich mir längst eine Kugel durch den Kopf gejagt.

Als ein Napoleon fühlt er sich, der in seiner ersten Feldschlacht zum Krüppel geschossen worden. Er, der Millionen hätte haben können. Die Bergwerke, die er in Betrieb gebracht hätte. Neue Minen ins Unendliche! Die Wasserfälle! Die Steinbrüche! Handelsstraßen und Schiffahrtsverbindungen über die ganze weite Welt!

Wenn er all das so schwärmend aufzählt, erinnern seine Ideen, seine geplanten Riesenunternehmungen an einzelne praktischere, nicht undurchführbare Phantasien Peer Gynts, z. B. von der Verwandlung der Sahara in ein Meer mit reichen Inseln und fruchtbaren Küsten. Beide Kronprätendenten phantastischer Kaiserreiche zählen sich zu den Auserwählten, und beiden will es nicht eingehen in den ganz vom eigenen Wert erfüllten Sinn, daß *ihnen* die geträumte Glorie soll versagen bleiben. Gleichwohl sind sie entgegengesetzt im Kern ihres Wesens. Vielmehr darin, daß Peer Gynt, mit seinen auseinanderstrebenden Eigenschaften, des Kernes, des Mittelpunktes entbehrt, während Borkmans Natur ehern gebunden nach ihrer Mitte hinstrebt und blind gehorsam, unbedingt lenksam sich die Befehle holt von der inmitten thronenden *tyrannischen Machtbegierde*.

Ist eine so unbezwingliche Machtbegierde ein Zeichen von Genialität? Auch Skule wird verzehrt von diesem einen Verlangen, und John Gabriels Gebaren berührt sich da und dort mit dem Skules. Beide opfern sie die geliebte Frau der beherrschen-

den Leidenschaft; beide entbehren sie, zum Schutz gegen den Zweifel, einer Menschenseele, die treu an sie glaubt und sie stärken müßte durch unerschütterliches Vertrauen. Dennoch trennt er sich in der Machtbegierde von Skule, wie im Phantastischen von Peer Gynt.

Skule will die Macht nur für sich, will die Krone lediglich als Besitzzuwachs, weil sie mehr ist als der Herzogshut. Er ist keines Königsgedankens fähig, der sich zugleich auf das Ganze richtet, keines Herrschergedankens, der notwendig die Beherrschten mitumfaßt. Borkman hingegen weist den Vorwurf, er habe nur sich selbst geliebt, „stolz" ab. „Ich habe die Macht geliebt — die Macht, Menschenglück zu schaffen, weit, weit um mich her." Und immer wieder kommt er hierauf zurück. „Alle Machtquellen des Landes wollte ich mir untertan machen. Alles was der Boden und die Berge und die Wälder und das Meer an Reichtümern bergen, — alles wollte ich mir unterwerfen, wollte mir selbst die Gewalt aneignen und dadurch Wohlstand schaffen für viele Tausende." Ja, gesetzt, andere hätten an seiner Stelle das gleiche getan, so hätten sie eben bei ihrem Tun *seine* Zwecke nicht vor Augen gehabt. „Die Tat wäre dann eine andere geworden."

Nun sprechen sich allerdings die Tjälde und Bernick ebenfalls solche Beglückungsabsichten zu, um ihr unlauteres Geschäftsgebaren in besserem Licht erscheinen zu lassen. Allein nicht minder haben das je und je vor sich und der Welt betont die napoleonischen Naturen — ja Napoleon selbst, ehe die Überfülle des Erfolges sein Gefühl abstumpfte und zunehmende Menschenverachtung, die doch stets unbewußt Selbstverachtung mit einschließt, seinen Sinn verrohte.

Machtbegierde als eingeborner Trieb, und beglaubigt durch mitgeborne Fähigkeit zur Macht, ist an sich wohl zu unterscheiden von rücksichtsloser Habgier, und begehrt tatsächlich, wo sie noch feinfühlig ist und nicht entartet, das Glück der Beherrschten als die notwendige Ergänzung und als den glänzendsten Spiegel des Herrscherglückes.

Ist nun Borkman eine echte Herrschernatur? Noch auf seinem letzten Gang, auf der Flucht aus dem dumpfen Hause, hinaus in die kalte Winternacht, in den Tod, phantasiert er, angesichts der beschneiten Bergketten, von seinem Reiche — von seinem „unermessnen, unerschöpflichen Reiche". Der eisige Hauch von dort her weht ihn an wie ein Gruß von untertänigen Geistern. „Ich wittere sie, die gefesselten Millionen; ich fühle die Erzadern, die ihre schlängelnden, astigen, verführerischen Arme nach mir ausstrecken. Ich sah sie vor mir wie lebendig gewordene Schatten — in jener Nacht, als ich im Bankgewölbe unten stand, die Laterne in der Hand." Er sollte sie befreien damals und versuchte es und vermochte es nicht. „Aber ich will es euch zuflüstern," ruft er mit vorgestreckten Armen, „hier in der Stille der Nacht. Ich liebe euch, die ihr scheintot liegt in dunkler Tiefe! Ich liebe euch, ihr Leben heischenden Werte — mit eurem ganzen leuchtenden Gefolge von Macht und Herrlichkeit. Ich liebe, liebe, liebe euch!"

Liebe euch — mit der Diebslaterne in der Hand. Darüber können uns keine poetischen Umschreibungen hinweghelfen und keine Gleichnisse, hergenommen vom Eroberer und seinem Tun. „Als die große, entscheidende Schlacht geliefert werden sollte, als ich weder Verwandte noch Freunde schonen konnte —", wie hohl und phrasenhaft klingt das, wenn er doch fortfahren muß: „. . . als ich zu den Millionen, die mir anvertraut waren, greifen mußte und auch griff." Wie hohl und phrasenhaft sein: „Ich hatte keine Wahl, ich mußte siegen oder fallen", — wenn doch fallen nur bedeuten kann, ins Zuchthaus kommen.

Wohl griff auch Napoleon später in alle Kassen und Schatzbehälter mit räuberischer Hand; wohl haben wir andrerseits die Empfindung, daß Borkman, als Feldherr und Eroberer gedacht, sich desgleichen vor den Soldaten her in den Kugelregen gestürzt und sein Leben immer wieder eingesetzt hätte aus Liebe zur Macht, wie der Konsul Bonaparte. Aber trotz dieser Empfindung —: der Dichter hat für seinen Helden eine unglückliche Wahl getroffen, des Berufes und der Art der Gesetzesverletzung.

Es liegt nicht daran, daß Borkman einen Klugheitsfehler begangen, den, wie man hervorhob, kein Genie beginge, — nicht daran, daß er einem andern seine Pläne sogar schriftlich enthüllte, einem „Freunde", der ihm zum Verräter wurde. Wallenstein ist dem Octavio gegenüber in der gleichen Lage. Es liegt nur an der Art des Verbrechens. Ein Defraudant! Rein praktisch angesehen — oder rein moralisch, möchte es viel verzeihlicher bedünken, eine Anzahl Menschen um ihre Wertpapiere zu bringen, als napoleonisch Hekatomben zu opfern auf allen Schlachtfeldern der Welt. Wir sehen es aber nicht so an. Vielleicht nur Dank gewissen atavistischen Vorurteilen — die uns Germanen hoffentlich noch recht lange erhalten bleiben.

Im Entwurf des Stückes nimmt es Borkman von sich selbst ab: „Feuer im Blute haben — ist das Entscheidende. In allen Verhältnissen das Entscheidende." Zugegeben, der Dichter verriete und forderte — namentlich im letzten Akt — einige Teilnahme für diesen John Gabriel, dann fordert er sie für den hochveranlagten Sanguiniker, für den verblendeten Frevler an seinem Besten, seinem Innersten. Das Verbrechen an fremdem Gut ist nur die unedle Einkleidung der ursprünglich nicht unedlen Machtbegierde.

Jahrzehnte nach der Verurteilung tönt dem Gerichteten noch einmal das Wort „Verbrecher!" entgegen. Verbrecher nennt ihn leidenschaftlich, zitternd vor Erregung, die Frau, die er einst geliebt und verlassen, Ella Rentheim, die Schwester seiner Gattin, die ihm das Teuerste gewesen auf der Welt und die er dennoch „andern Rücksichten" geopfert hat. „Höheren Rücksichten" — in der Sprache des Mannes. Aus solchen Rücksichten hat Bernick Lona mit ihrer begüterten Schwester vertauscht; hat Julian verzichtet auf Makrina; hat Skule seine Jugendgeliebte Ingebjörg verstoßen.

Noch weiter in Ibsens Lebenswerk müssen wir zurückgehen, um das die innere Handlung bestimmende Urbild zu entdecken. Aus gleicherweise männlichen, wenn schon nicht gleicherweise egoistischen Rücksichten hat Sigurd die allein ihm zugedachte Hjördis

dem Freunde abgetreten. Ja, noch weiter — bis zu Catilina, um den bestimmenden, sozusagen den Urgedanken zu finden: „Deine Seele, und keine andere, ist für mich geschaffen, so ruft laut eine Stimme aus der Tiefe des Herzens, und die betrüget nicht."

Borkman überhörte die innere Stimme und mußte diesen Irrtum schwer büßen. „Ja, das eben ist der Fluch, daß ich bei keiner Menschenseele je Verständnis gefunden habe." Ella blickt ihn an: Bei keiner, Borkman? „Vielleicht bei einer ausgenommen. Vor langer, langer Zeit. In den Tagen, da ich kein Verständnis zu bedürfen glaubte. Ich habe niemand gehabt, der voll Wachsamkeit und immer in Bereitschaft gewesen wäre, mich zu rufen, — mir zu läuten wie eine Morgenglocke, — mich wieder aufzumuntern zu fröhlicher Arbeit — und dann mir beizubringen, daß ich nichts verübt, was nicht wieder gut zu machen wäre."

Wiederum also, in der Tat, die uralte Brünhild-Fabel, die Fabel vom heimlich dahingegebenen liebenden und geliebten Weibe, liegt dem modernen Stück, als Schema wenigstens, zugrunde. Hier nun ist das Dahingeben ein wirkliches Verkaufen. Borkman konnte nicht an die erste Stelle in der Bank vorrücken, konnte nicht emporgelangen auf die verlockenden Höhen ohne die Hilfe eines befreundeten Advokaten, der als Preis von ihm den Verzicht auf Ella Rentheim forderte und erhielt. „Du hast einen Tauschhandel mit mir getrieben," beschuldigt ihn Ella in der großen Abrechnungsszene, „hast dein Recht auf meine Liebe an einen andern Mann verschachert. Hast meine Liebe verkauft." Und immer heftiger dringt sie auf ihn ein. „Du hast die große Todsünde begangen, das furchtbare Verbrechen, für das es keine Verzeihung gibt. Du bist ein Mörder! Du hast das Liebesleben gemordet in einem Menschen."

In Klein Eyolf, dem unmittelbaren Vorgänger des Werkes, sagt Allmers: „Es liegt etwas Grauenvolles darin, allein zu sein." Er meint — ohne den rechten Reisekameraden, ohne die helfende Genossin auf der Lebensfahrt. Seine Schwester erwidert ihm: Du bist doch nicht allein. „Auch darin, Asta, kann etwas Grauen-

volles liegen.“ Er meint — verbunden sein mit dem innerlich fremden Reisekameraden, der lästigen Genossin auf der Lebensfahrt.

Dieses doppelt Grauenvolle hat Borkman als Folge eigener Schuld durchlitten. Zeitlebens allein und nicht allein. Er mußte die Frau an der Seite dulden, die ihm ein Tauschhandel zugebracht hatte. Derselbe Ausdruck kehrt hier wieder, den schon Ellida gebraucht hat; und Allmers spricht im nämlichen Sinne von den goldenen Bergen. Bei Ellida und Allmers war es aber mehr ein Geschehenlassen als ein gieriges Tun. Und beide verwischen das Unschöne darin durch die Scham, die sie, später erst sich bewußt werdend, empfinden und beide besiegen, was mehr Unvernunft als Berechnung gewesen ist, durch — Vernunft.

Jene Vernunft, von der doch der Dichter in den wechselnden Stimmungen, mit denen die Probleme und Parabeln wechseln, hier nichts mehr wissen will. Hier, wo er zurückgreift auf sein ältestes, ihm teuersten Problem von der wahren Liebe und der wahren Ehe.

Ein ältestes Problem der Menschheit überhaupt. Wie hoch der feinsinnigste und der roheste Mann just die helfende Gefährtin im Weibe schätzt, bestätigt fortwährend das Leben, selbst in seinen dunkelsten Fällen. Uns flößt nicht nur die liebende Frau Teilnahme ein, die mit dem Manne die Folgen der schlechten Tat trägt; auch die Mitschuldige am Verbrechen bewegt noch das Gemüt, wenn sie nur dann im Sturze treu und mutig und opferfreudig ausharrt. Die Romantik, die um die Braut des Räuberhauptmanns schwebt, ist der gröbste, noch knabenhafte und eben dadurch noch echte, vom Verstand noch nicht angefochtene Beweis hiefür. Wir schätzen die Morgenglocke, selbst die zu schlimmen Taten ruft: als wäre die Frauenseele unschuldiges Erz, sobald Liebe sie in Schwingung setzt.

Das größte Unheil erwächst demnach, wo die tyrannische Machtbegierde im Manne den Mann fortreißt von der Gefährtin. Alle Menschen dürfte er mißbrauchen und unter die Füße treten, wenn er nur sie sich bewahrte. Sein Egoismus dürfte an Wahnsinn grenzen und ihn unverdientermaßen ins Verderben stürzen:

immer würde die Herzenswärme des Weibes ihn noch schützend umhüllen.

Dieselben Grundformen und Motive, so oft wir ihnen bei Ibsen begegnen — sie sind stets wieder erzeugt aus einem neuen Geiste in eine neue Welt. Ein tiefes Wort Borkmans können wir auf den Dichter anwenden: „Das Auge ist's, was die Taten wandelt. Das neugeborene Auge verwandelt die alte Tat." Da Ingebjörg den noch immer heißgeliebten Skule nach zwanzig Jahren der Trennung wiedersieht und aus seinem Munde vernimmt, jede holde Erinnerung an jene Zeit der Liebe habe er verschüttet und vergessen — da spricht sie: Das war dein Recht. Und zu lieben, alles zu opfern und vergessen zu werden, das ward meine Saga. — Wie anders die Saga des liebenden und verschmähten Weibes der Gesellschaftsdramen! Wie bezeichnend für die völlig gewandelten Anschauungen über den Mann und sein Verhältnis zum Weibe die schroffen Gegensätze: „Das war dein Recht!" — „Du Verbrecher, du Mörder!" Das demütig schweigende Hinwegschreiten Ingebjörgs — und die rasenden Beschuldigungen Ellas!

Ingebjörgs Liebesleben war jedoch nicht zerstört worden, nur grausam abgebrochen. Sie nahm ein Liebespfand mit in die Verbannung, das Kind unter ihrem Herzen. Die Zerstörung des Liebeslebens wird eingehender betrachtet in ihren verhängnisvollen Wirkungen auf die Seele des Weibes, nein, auf die menschliche Seele im Weibe — nunmehr in den letzten Dramen, wie so früh schon, in der Nordischen Heerfahrt. Hjördis: Ich ward heimatlos in der Welt von dem Tag an, da du eine andere zum Weib nahmst. Ella: Von der Zeit an, da dein Bild in mir zu erlöschen begann, habe ich dahingelebt wie unter einer Sonnenfinsternis. In all diesen Jahren hat es mir mehr und mehr widerstrebt — ist es mir ganz unmöglich geworden, ein lebendes Geschöpf zu lieben. Nicht Menschen, nicht Tiere, noch Pflanzen. Ich habe von keiner Barmherzigkeit gewußt, seit du mich im Stiche ließest. Und so war ich doch in meiner Jugend niemals gewesen! Du trägst die Schuld,

daß in mir die Öde und Leere einer Wüste herrschte — in mir und um mich herum!

Tiefer noch faßt der Dichter die Folgen, eingedenk einer andern, auch früh schon in seinen Werken verkündeten Erkenntnis — der Erkenntnis von der Notwendigkeit und dem Werte des Leidens. „Du hast mein Leben um die Freuden und das Glück einer Mutter betrogen. Und um die Sorgen und Tränen einer Mutter. Siehst du, das war für mich vielleicht der schwerste Verlust. Mit den Sorgen und Tränen einer Mutter wäre mir vielleicht am meisten gedient gewesen."

Und noch einmal gewinnt die alte Fabel eine eigentümlich neue Form: die beiden Frauen, die geliebte, aber verkaufte, und die an ihrer Stelle gewählte, sind hier Zwillingsschwestern. Das verstärkt den Haß und die dramatische Wirkung — ein Meistergriff wie in Klingers Zwillingen. Ferner durchschauen beide das falsche Spiel des Mannes mit ihnen, beide fühlen sich verraten. Und die beiden Charaktere haben gleichsam die Rollen getauscht, richtiger die Stellen, die sie in der Fabel ursprünglich innehatten. Denn Ella, die der Hjördis-Brünhild entsprechende, ist trotz allem Erlittenen eines weicheren, noch immer fühlsamen Gemütes; während sich die zarte Dagny-Krimhild in die harte, unerbittlich grausame Anklägerin Gunhild verwandelt hat, hart und grausam wie die spätere Krimhild im Hunnenlande. Und wie konnte endlich all das psychologisch und tragisch nutzbarer gestaltet werden, als indem die zwei Kämpferinnen um denselben Mann, ergraut in Haß gegeneinander und beide um ihn betrogen, nun einen letzten erbittertsten Kampf anheben um den Sohn dieses Mannes!

Gunhild, die Mutter Erhard Borkmans, die in blind egoistischer Liebe von ihrem unbedeutenden Sohne erwartet, daß er ihr zurückgewinne, was der Vater geraubt hat, Ehre und Glanz des Namens; Ella, die Pflegemutter, die dem von ihr Auferzogenen ihr großes Vermögen vererben will, wenn er ihr die letzten Monate eines von tödlicher Krankheit bedrohten Lebens durch Liebe verschönen und nach ihrem Tode den Namen Rentheim annehmen

würde. Ein fesselnder Kampf zweier Mütter, nie vorher von einem Dramatiker behandelt! Und Ella gewinnt es über sich, den Egoismus, der auch in ihren Forderungen laut wird, den bettelnden, fast rührenden Egoismus eines erlöschenden Daseins zu besiegen — auf das letzte Ersehnte, auf Erhards Nähe zu verzichten um seines Glückes willen. Salomo erkannte die wahre Mutter an ihrem Verzicht aus Liebe.

Drei große Abrechnungsszenen: im ersten Akt — Ella und Gunhild; im zweiten — Ella und Borkman; im dritten — Borkman und Gunhild. Die dritte geht über in eine Art Generalabrechnung: Erhard weist der Reihe nach alle Forderungen an ihn zurück, die der beiden Frauen und die des Vaters, der da wähnt, sich so spät noch aus Selbsttäuschungen und Träumen zu sühnender Arbeit aufraffen zu können mit Hilfe des Sohnes; jetzt noch hinaustreten zu können in „die Wirklichkeit, die hart ist wie Eisen und das Träumen nicht kennt". Erhards: nein, nein, nein, seine Flucht aus dem Bannkreis dieser drei unrettbaren Leben in die Arme der Liebe, des Glückes, schlägt die letzten verzweifelten Pläne nieder, raubt jeden Trost, vernichtet alle Hoffnung. Das Ende kann nur sein: Erstarrung, Verstummen des Hasses, zukunftslose Ergebung.

Und Erhard Borkman — treibt ihn sein warmes Herz hinweg? Ein warmes Herz würde ihn bleiben, wenigstens zögern heißen — ob auch nicht auf die herrisch-egoistischen Bitten der Mutter, nicht auf die Frage des ihm fremden Vaters, so doch auf Ellas Flehen, ihr armes Dasein noch die kurze Frist von ein paar Monaten zu erhellen. Bewegt und mit Wärme erwidert er ihr wohl: „Du bist unsagbar gut zu mir gewesen. In deinem Hause habe ich aufwachsen dürfen in einem sorglosen Glücksgefühl, wie es schöner dem Leben eines Kindes nicht beschert sein könnte" — aber er schwankt nicht einen Augenblick, der echte Sohn Borkmans und Gunhilds. „Ich kann mich jetzt nicht für dich opfern." Denn neben ihm steht, bereit, ihn mit sich in den sonnigen Süden zu führen, die geschiedene Frau Fanny Wilton, sieben Jahre

älter als er, von bestrickend reifer Schönheit. Er ist jung, und seine Sinne dürsten nach Liebes- und Lebensgenuß. Nur nach Genuß. Er will nicht arbeiten; er kann nicht einen Augenblick warten; er will nur leben, leben, leben.

Werde so glücklich — wie du kannst! wünscht Ella von Herzen der davonstürmenden Jugend. Auch der Dichter? Auch er aus einem entsagend-gönnenden, entsagend-bejahenden Herzen?

Sorgfältig hütet er sich, Erhard und seine Freundin zu bemoralisieren, — ohne andrerseits das leiseste Wort für günstige Beurteilung einzulegen. Aus diesem Erhard wird nie ein Mann — höchstens ein Lebemann. Er zeigt weder Geist noch Gemüt, weder Begabung noch Willen. Stünde er auch nicht unter Frau Wiltons Einfluß, die drei Forderungen würde er ablehnen müssen — einfach, weil er zahlungsunfähig ist. Und Frau Wilton weiß, daß seine Zahlungsunfähigkeit im Laufe der Zeit nicht minder im Zusammenleben mit ihr zutage kommen wird. Sie weiß es und sorgt vor, indem sie die junge Frida Foldal als Begleiterin für die Reise annimmt. „Ist Erhard mit mir fertig — und bin ichs mit ihm — so wird es für beide Teile gut sein, wenn der arme Junge etwas in der Reserve hat." Für sich selbst ist sie unbesorgt — sie „arrangiert sich dann schon".

Die halb ironischen, halb ernsthaften Bekenntnisse bilden — bühnenmäßig zu sprechen — ihren Abgang. Wird da nicht entkräftet, was man ihr vorher glauben und zugute rechnen wollte: daß sich in diesem einen, diesem einzigen, auch für sie das Glück verkörpere? Mutet uns jetzt nicht wie Redensart an, was sie der Verachtung der Frau Borkman entgegensetzte: daß über dem Menschenleben Mächte walten, die zweien Menschen gebieten, ihren Lebensweg untrennbar und — rücksichtslos zu vereinen. Rücksichtslos? Gewiß. Jedoch untrennbar? Wozu dann — die Reserve?

Aber möglicherweise ist die schöne Fanny Wilton eben nur ehrlich; gerade der Frau Borkman gegenüber, die sich hochfahrend über sie stellen möchte. Frau Borkman muß ja selbst an ihr rühmen, sie sei ungemein verständig, so merkwürdig klar in ihrem

Urteil über die Menschen. Und Fanny beteuert: „Aus eignem Antrieb ist Erhard mir näher getreten. Und aus eignem Antrieb bin ich ihm auf halbem Wege entgegengekommen.“ Sie hat bis jetzt nicht gewußt, was es heißt, glücklich zu sein im Leben. Und sie kann doch unmöglich das Glück von sich weisen, bloß weil es so spät kommt. Vielleicht birgt sich in ihrer halb ironischen, halb ernsthaften Vorsicht nicht nur die Lebensklugheit einer Erfahrenen und Selbstgeprüften (ihr erster Mann hat sie verlassen) — vielleicht auch uneigennützige, ahnend resignierte Liebe zu Erhard; die Liebe einer ihrer Jahre bewußten Frau, schon gepaart mit mütterlichen Gefühlen, ähnlich denen Ellas; eine Liebe, die dem Geliebten alles Glück gönnt, wenn nicht mehr mit ihr, dann mit einer andern.

Dies „vielleicht“ wäre einer konservativen Anschauung vielleicht noch verabscheuungswerter. Und da der Dichter schweigend jede Deutung, jede Verurteilung zuläßt, weshalb sollte der Erklärer entscheiden müssen für oder wider?

Hinwiederum tut der Dichter wohl allen Genüge, wenn er der Herzenskälte die Herzenswärme entgegensetzt in Wilhelm Foldal. Als Gegenbild zwar eine Forderung des dramatischen Haushaltes, wie Tante Julle in Hedda Gabler; doch mit der zärtlichen Liebe behandelt, die uns in der Wildente das Geschick der Kleinen, besonders der flügellahm Geschossenen und von einer Lebenslüge behaglich Zehrenden, so unabweisbar ans Herz legt. Hier um so werbekräftiger, als Foldals Lebenslüge die unschuldigste ist, sein Los als Vater das rührendste.

Schon im Entwurf der Frau vom Meere sehen wir unter den Nebenpersonen den armen Teufel, der in seiner Jugend einmal ein Trauerspiel geschrieben hat und sich dessen in aller Lebensnot getröstet. Dort wäre „der Dichter“, nach der Anlage des Werkes, nur eine füllende Nebenperson geblieben. Nun erscheint er wie eine prästabilierte Ergänzung dem John Gabriel an die Seite gestellt: dem großsprechenden Napoleon in der Einbildung — der unendlich bescheidene Duodez-Shakespeare in der Einbildung.

Man versucht sich heute gern im Tragikomischen. Es wird aber

meist nur eine groteske Mischung von Grausigem und Lächerlichem. Bei Ibsen, dem Meister des Tragikomischen, trennen sich zwei Gruppen: Erste: Peer Gynt, Brendel; zweite: Dr. Stockmann, Foldal.

Peer Gynt, der sich selbst mit der Zwiebel vergleicht; Brendel, der seine Ideale von Rost und Motten verzehrt findet — erheben sich durch ironische Selbsterkenntnis über das Lumpen- und Bankrottiererhafte. Besonders Brendel, der dann sogar die Konsequenzen noch zu ziehen die Kraft hat. Die gute Miene zum bösen Spiel ergibt hier das Tragikomische; d. h., die Freiheit des Geistes, die bis zuletzt bewährte, die es ermöglicht, sich selbst komisch zu nehmen, erhebt die Misère mehr oder weniger ins Tragische. Diese Spezies dürfte man das uneigentlich Tragikomische nennen.

Stockmann und Foldal hingegen sind die eigentlich Tragikomischen, bei denen es herfließt aus dem naiven Charakter. Es ist, mit Schiller zu sprechen, das Naive der Denkart, das nur Kindern und kindlich gesinnten Menschen zukommt. Sie vergessen aus eigener schöner Menschlichkeit, daß sie es mit verkünstelten Verhältnissen, mit einer verderbten Welt zu tun haben. Schiller sagt: es sei übrigens nicht gar so leicht, die kindische Unschuld von der kindlichen immer richtig zu unterscheiden, indem es Handlungen gibt, welche auf der äußersten Grenze zwischen beiden schweben, und bei denen wir schlechterdings im Zweifel gelassen werden, ob wir die Einfältigkeit belachen oder die edle Einfalt hoch schätzen sollen. Aber wenn wir beides zugleich und in einem genießen, den komischen Reiz der Einfältigkeit und das Rührende der Einfalt, wenn der Charakter die Torheit veredelt, ohne daß wir uns des Spasses zu begeben brauchen, wenn wir uns an Verstand dem Handelnden überlegen und zugleich mit einem leisen Gefühl von Wehmut und Leiden unterlegen fühlen all in seiner Naivetät — so daß sein Verlust, sein Leiden doch wieder zum Gewinne wird: dies ist die Blüte des Tragikomischen. Und dafür erscheint mir Foldal als das beste Beispiel in Ibsens Dramen.

In den Szenen mit Foldal hat auch das Symbolistische —

obwohl es nicht fehlt — die Lebenswärme nicht verscheucht, die Figur nicht abstrakt gemacht. Die übrigen Szenen des Werkes, so gut sie beabsichtigt und durchgeführt sind, haben oft etwas Dünnes, Substanzloses. Fast jede Geste, jeder einfachste Satz, jede scheinbar belanglose Bemerkung ist mit Beziehungen geladen. Dies symbolistisch-epigrammatische Zuspitzen nimmt den Vorgängen, den Personen, wenn es so zur Regel wird und zur Manier, viel von ihrer Wirklichkeit. Der Dichter spricht, so geschickt er seine Hinweise unter schlichten Handlungen und Worten birgt. Wir empfangen, und werden es gewahr; verlieren uns zu häufig aus dem Reiche der Erscheinung in das Reich des Denkens und Nachdenkens.

Symbolisch aber ist es, wirksam natursymbolisch, wenn Borkman zuletzt ausbricht aus dem Gefängnis des Hauses, wenn er hinaus will ins Ungewitter des Lebens und, vergeblich von Ella zurückgehalten, mit ihr in der eisigen Winternacht den Bergwald hinansteigt, unter treibenden Wolken sich mühsam durch den Schnee kämpft, und die Landschaft sich fortwährend um sie verändert und einen immer wilderen Charakter annimmt. Bis sie auf eine schmale Lichtung gelangen, über einem schroffen Abgrund, wo vor ihnen sich das weite Land breitet mit dem Fjord und hohen fernen Bergrücken, ein Höhenzug immer hinter dem andern.

Da sinkt Borkmann auf der Bank nieder, unter der alten abgestorbenen Fichte, auf der Bank, auf der die beiden einst oft gesessen und in das Traumland ihres Lebens geblickt haben. Und Ella wirft ihm noch einmal vor, daß er das Liebesleben in ihr gemordet, und weissagt, daß er niemals den Preis empfangen werde für den Frevel und niemals als Sieger einziehen werde in sein kaltes dunkles Reich.

Über den längst vom irdischen Richter Gerichteten hält der Dichter sein unirdisches, überirdisches Totengericht. Borkman sinkt zurück: „Eine Hand von Eis griff mir ans Herz — — eine Hand von Erz war es.“ Er stirbt, ehe Ella Hilfe holen kann. Dann erscheint Gunhild: „Die Nachtluft hat ihn getötet. Er war eines Bergmanns Sohn; die frische Luft ertrug er nicht.“ Ella: „Es

war wohl mehr die Kälte, was ihn tötete." Gunhild: „Die Kälte, die hatte ihn schon längst getötet." Ella: „Ein Toter und zwei Schatten, — das hat die Kälte getan. Die Herzenskälte."

Wieder eine große Stille. Doch keine vom Himmel, mit dem wir auch verwandt sind, wie Allmers sagt; keine zum Himmel emporgehobene oder emporhebende; eine erdhafte, zu Boden unter das Leichentuch drückende.

John Gabriel Borkman hatte nur das Strenge und Harte, nur die Kräfte und Tugenden des Winters in sich geschätzt und gepflegt; hatte sich den Hermelinmantel des Stolzes um die Schultern gelegt und mit einer Hand von Eis — mit einer Hand von Erz das Leben um sich getötet. So bleiben zwei Schatten und ein Toter — und eine weite, schneeleuchtende, lautlose Stille.

* * * *

Hammerschlag auf Hammerschlag
Bis zum letzten Lebenstag.
Ob kein Morgenstrahl, ob keine
Hoffnungssonne mir erscheine.
Ibsen, Der Bergmann

Ein starker Mystizismus, der geheimnisvollen Fjord- und Bergnatur entströmend, fließt dem norwegischen Klippenvolke ins Blut und hat sich, wie uns berichtet wird, noch besonders in Henrik Ibsens Familie vererbt. So waren die Neigungen der sinkenden Natur in ihm auch eine Rückkehr zu heimatlichen Anschauungen.

Zeichen und Symbole sind von Catilina an wahrnehmbar durch sämtliche Dramen, nur eben früher meist mit gleichartigen religiösen Vorstellungen verwoben, darum minder auffällig. In der Frau vom Meere nun oder im Baumeister Solneß, in Klein Eyolf oder John Gabriel Borkman verbindet sich das Spukwesen mit ganz moderner Seelenkunde und den Ergebnissen der Wissenschaft, und überdies mit Alterserfahrungen, mit tröstlichem und bitterem Entsagen, mit prophetischem Mahnen und verzweifelter

Satire zu seltsam verschleierten Offenbarungen, die, ähnlich jenen im zweiten Teile des Faust, genug zu lösen und zu deuten geben.

Das rätselhaft Lockende und doch unser Verständnis immer wieder Täuschende steigert sich in dem letzten, Ende 1899 erschienenen Drama, dem Epilog: Wenn wir Toten erwachen — und erschreckend blickt uns am Schlusse der siegreichen Laufbahn ein schmerzvoll ernstes Antlitz entgegen, sphinxartig fremd, mit den Zügen des Dichters.

1

Gleich die eröffnende Szene: ein norwegischer Künstler von europäischem Rufe nach Jahren wieder einmal zu Besuch in der Heimat; gleich die ersten Äußerungen über die empfangenen Eindrücke: es macht ihm, wenn er es ehrlich gestehen soll, keine Freude zu Hause zu sein, er ist vielleicht zu lange weg gewesen, ist den Verhältnissen durchaus fremd geworden, kann die hörbare Stille im kleinen Lande, das Nichtssagende, Klanglose des ganzen Treibens, die Unliebenswürdigkeit des Verkehrs nicht mehr ertragen. All dieses mutet nicht bloß autobiographisch an, es ist auf vielen Seiten des Briefbandes gebucht als eigene Stimmung und Erfahrung.

Sorrent 1867. „Das Leben dort oben, wie es mir jetzt erscheint, hat etwas unbeschreiblich Langweiliges; es langweilt einem den Geist aus dem Wesen, die Tüchtigkeit aus dem Willen heraus. Das ist das Verdammte an den kleinen Verhältnissen, daß sie die Seelen klein machen."

Rom 1868. „Für mich unterliegt es keinem Zweifel mehr, daß da oben den Leuten, die Geist und Gefühl haben, nichts anderes übrig bleibt, als sich wie das angeschossene Tier ins Dickicht, in die Einsamkeit zu schleppen, um zu sterben."

Dresden 1872 und 1874. „Die typisch norwegische Rücksichtslosigkeit. — Die nordische Borniertheit."

München 1886 und 1888. „Die Eindrücke und Beobachtungen meiner norwegischen Reise haben lange störend auf mich gewirkt...

nie habe ich dem Tun und Treiben meiner Landsleute fremder gegenübergestanden, nie abgestoßener. — Nirgends würde ich mir heimatloser vorkommen als da oben."

Christiania 1897. „Hier sind alle Sunde zu in jedem Sinn des Wortes und alle Kanäle des Verständnisses verstopft."

— Unstet ist der Bildhauer Rubek, an keinem Orte hält es ihn fest, zu Hause nicht und nicht in der Fremde; ganz menschenscheu ist er mit der Zeit geworden: wie der greise Ibsen menschenscheu war und im Herzen unstet, und es zugestand und begründete bei einem Feste 1898: „Wer ein Heim gewonnen hat in den vielen Ländern draußen, der fühlt sich in der Tiefe seines Innern nirgends zu Hause, vielleicht nicht einmal im eigenen Vaterland."

Das „vielleicht" war nur eine Milderung in der Öffentlichkeit. Unvergeßlich bleibt mir die Pause in einem Gespräch auf der Karl Johannsgade im Sommer 1896. München! sagte der Dichter und sah geraume Zeit regungslos vor sich hin ins Weite, die Linke auf dem Rücken, die Rechte auf den Schirm gestützt. Viel später, beim Abschied an der Schwelle seiner Wohnung, nachdem inzwischen von anderm die Rede gewesen, sah er mir gerade ins Auge: „Ich hoffe — ich werde sicherlich noch einmal nach München kommen. Auf Wiedersehen in München!" Er konnte nicht mehr kommen, mußte ausharren und den Tod ausharren in seinem Vaterland, das i h m nur das Land seiner Geburt war.

— Mit dem wachsenden Ruhm ist dem Bildhauer Rubek wachsender Reichtum zuteil geworden. Ein aus knappen Umständen Emporgestiegener, spricht er nicht ohne Genugtuung von seinem herrschaftlichen Hause und der Villa am Taunitzer See und daß die Leute ihm seine Werke mit Gold aufwiegen. Er leugnet auch nicht, daß er vergnügt sei, — „in gewisser Hinsicht, denn es ist doch immer ein Glück, sich nach allen Seiten frei und unabhängig zu fühlen. Vollauf alles zu haben, was man sich nur wünschen mag. Äußerlich wenigstens."

Daß der Dichter, ein guter Wirtschafter, dieses Vergnügen am

erworbenen Besitz teilte, daraus hat er nie ein Hehl gemacht. Das zog ihm zu Lebzeiten und nach seinem Tode noch jene liebenswürdigen Bemerkungen zu, mit denen der Neid, maskiert als trauernder Idealismus oder als überlegenes Menschenkennertum, den Künstler zu „charakterisieren" pflegt. Ibsen verwehrt es einmal der Freundin Camilla Collett, da von kaltem Eigennutz zu sprechen, wo es „eher eine durchaus berechtigte Erkenntnis der Notwendigkeit ist, von dem Werke zu leben, für das wir leben", und schrieb an Georg Brandes, er begreife nicht, wie sich in unserer Zeit jemand verletzt fühlen könne, wenn man von ihm denkt, er beanspruche, sich mit dem Ertrag seiner geistigen Arbeit eine behagliche Existenz zu schaffen.

— In derselben Weise ist Rubeks Verhältnis zum Publikum das des Dichters: „Vor der Menschen Weihrauch und Kränzen" wäre auch er „am liebsten, verzweifelnd und angewidert, in die finstersten Wälder geflohen". Aus einem Munde sprechen Rubek und Ibsen: „Nichts weiß die Welt. Nichts versteht sie. Was gar nicht da ist, was mir nie im Sinn gelegen hat, darüber fallen sie in Verzückungen."

Positiv und negativ könnte man derartige Äußerungen aus den Briefen, Reden und Aufsätzen ergänzen. Positiv: „Verstanden zu werden, macht unaussprechlich glücklich." — „Verstanden zu werden, tut unbeschreiblich wohl." — „Es kommt nicht darauf an, unbedingt verherrlicht, sondern verstanden zu werden." — „Nicht nach Lobeserhebungen dürste ich, sondern nach Verständnis, Verständnis!" Negativ: „Es gewährt ja eine gewisse Befriedigung, so bekannt zu sein. Aber ein Glücksgefühl bringt es mir nicht. Und was ist es schließlich im Grunde wert, das Ganze!" Und vielfache Variationen über das Thema: „Nur die Schwerhörigkeit, die Teilnahmslosigkeit sind vom Übel"; und ebenso vielfache Verachtung und Verspottung der gemeinen Urteilsweise. Schon 1861 wird die Verdammungslust des Publikums auf seine — Ehrlichkeit zurückgeführt. Jeder einzelne ziehe eben von sich selber den Schluß: was ihm und seinen Geistesbrüdern zusage, könne unmöglich irgend

welchen höheren poetischen oder künstlerischen Wert besitzen. Und der Hohn steigert sich in der milden Einschränkung: so vernünftig dieser Gedankengang auch sei, er bestätige sich nicht immer; das Werk möge trotzdem, möge wirklich Gutes zu bieten haben.

Der auffallendste Beweis für die Gleichung Rubek = Ibsen bleibt aber das gemeinschaftliche Rachegefühl gegen das Publikum und die Art seiner Befriedigung.

Erbittert über kritisches Unrecht hat schon der Schöpfer des Peer Gynt 1867 gedroht: „Bin ich kein Dichter, so werde ich es als Photograph versuchen. Meine Zeitgenossen da oben werde ich mir Mann für Mann vornehmen. Ich werde nicht das Kind im Mutterleibe, werde den Gedanken oder die Stimmung hinter dem Wort bei keiner Menschenseele schonen, welche die Ehre verdient, nicht übergangen zu werden."

Des Bildhauers Rubek Porträtbüsten, die von außen jene frappante „Ähnlichkeit" zeigen, wie man es nennt, und vor denen die Leute mit offenem Munde dastehen und staunen, sind hinterlistige Kunstwerke. Er bildet — und dabei amüsiert er sich so köstlich — er bildet die Menschen, Männer und Weiber, mit heimlichen Tiergesichtern. Bei genauerem Zusehen sind es ehrenwerte, rechtschaffene Pferdefratzen, und störrische Eselsschnuten, und langohrige, niedrigstirnige Hundeschädel, und gemästete Schweinsköpfe — alle unsere lieben Haustiere, die der Mensch nach seinem Bilde verpfuscht hat, und die den Menschen wieder verpfuscht haben.

2

Als sich Ibsen im Brand etwas Durchlebtes von der Seele löste, war er der Ansicht, er hätte ebensogut einen Bildhauer wie einen Pfarrer wählen können. Im Epilog wählt er einen Bildhauer.

Schon Solneß den Baumeister hatte er der eigenen, der künstlerischen Sphäre so weit angenähert, daß er nicht allein menschlich, auch künstlerisch Durchlebtes ihm zugestalten konnte; endlich seinen Rubek malte er scharf spähend vor dem Spiegel der Selbstbeschauung,

ihm so die Ähnlichkeit eines Selbstbildnisses zu verleihen. Und wie dem Meister Arnold Böcklin, schaut dem Meister Henrik Ibsen der Tod über die Schulter auf diesem letzten Gemälde.

Wir dürfen uns trotzdem nicht verführen lassen, an eine getreue und vollständige Selbstschilderung zu glauben, dürfen nicht schlechthin, was wir aus Ibsens Leben nicht belegen können, umgekehrt aus dem Drama nehmen wollen als Beleg für das Leben. Der Dramatiker ist selbst sein Modell, weiter nichts. Er verstattet sich alle Freiheit, die dem Künstler zusteht mit einem Mittel zum Zweck. Und wäre jeder einzelne Zug, jede Handlung und Stimmung dieser Künstlergestalt von Persönlichem abgeborgt — der Held des Epilogs ist nicht der Dichter, die Fabel ist kein Erlebnis, nur wieder ein in mancher Phase wirklich, in mancher auch bloß ahnend und begreifend Durchlebtes.

Schon, daß Rubek beträchtlich jünger vorgestellt wird, nur alternd, doch nicht greisenhaft, noch heftigen Begehrens fähig und in Zuversicht, das Leben neu beginnen zu können: das schon hebt die Gleichung Rubek = Ibsen auf. Was dem Helden des Epilogs an erotischen Stimmungen und Gefühlen verliehen ist — höchstens Erinnerungsanleihen sind es; was an Erlebnissen mit den beiden Frauen — höchstens Gedankensünden; und die Katastrophe — bloß eine Gedankensühne.

Der Künstler ist voll Absolution für alle seine Handlungen und alle seine Gedanken. Und wenn er sich jeweilen selbst konterfeit als einen Reuigen und Büßenden, erachtet er seine Rechnung damit für beglichen. Das bekennt Ibsen im Drama durch den Mund Irenes; das bekennt er im eigenen Namen in der großen Rede an die norwegischen Studenten: „Ich habe auch das im Gedichte gestaltet, was dem nach innen gekehrten Blick als Schlacken und Bodensatz des eigenen Wesens erscheint; dann ist Dichten mir gewesen wie ein Bad, aus dem ich mich reiner, gesunder und freier hervorgehen fühlte."

Die Form dieser letzten Katharsis ist nicht autobiogrophisch, sondern schematisch; bekundet sich als eine neue Erfahrungsform

des Gehaltes der drei unmittelbar vorausgehenden Dramen Solneß, Klein Eyolf, Borkman, die selbst wieder aus Erinnerungen an frühere Werke gewoben sind; ja offenbart sich als das Grundschema Ibsenischer Dramatik bereits im Catilina, also noch vor der Möglichkeit oder doch Wahrscheinlichkeit derartigen Erlebens.

Was wäre nun das Durchlebte, das er hier beinahe formelhaft mit uns wohl vertrauten Mitteln noch ein allerletztes Mal zu beichten, vielmehr in beichtende Personen umzusetzen sucht?

Rubek ist „zuerst und vor allem Künstler, immer und ewig Künstler", und wäre froh, wenn er es immer bliebe. Zum Künstler ist er geboren und wird „trotz allem auch nie etwas anderes als Künstler werden". Gleich stark, in Briefen und Reden, betont Ibsen seine Künstlerschaft: nur selten als „ein unermeßliches Glücksgeschenk", öfter als die eigentliche Berufung, stets als das unbedingt seinem Wesen und Streben Obherrschende.

Wie ein Kranker ging Rubek einst umher und wollte das große Werk seines Lebens schaffen. Und als er es schuf, stand er ganz im Banne der Aufgabe und fühlte sich dabei „so voll jubelnden Glückes". Da gedenken wir der Briefe über die Entstehung der beiden großen Versdramen — des Vergleichs mit dem kranken Skorpion — des Kreuzzugsjubels, als Brand sich formte und ward.

Rubek kann leicht vergessen, wenn er vergessen will; auch ein Weib, das ihm als Modell diente, wenn er sie nicht länger nötig hat. Wie darüber im Drama gesprochen wird zwischen Rubek und Maja, so im Leben zwischen Ibsen und Frau Susanne. Ihrer Mahnung, die zudringenden Frauen doch abzuweisen, entgegnet er: Ich muß sie mir erst näher ansehen. Und nicht brüsk wie Rubek, schlimmer noch, kichernd und ironisch plaudert er gelegentlich zu einem Vertrauten sogar von der „Maiensonne seines Septemberlebens". Er habe sie studiert, sehr genau, ganz in der Nähe; sonst habe sie nicht viel Glück mit ihm gehabt. „Sie nahm mich nicht, aber ich nahm sie für eine Dichtung. Sie hat sich dann wohl mit einem andern getröstet."

Daraus wollen allzu nüchterne Psychologen, für die das Auf und Ab der Künstlerseele, der Seele überhaupt, ein Rätsel bleibt, nicht ohne Entrüstung folgern, daß dann auch die Briefe an jene Wienerin erheuchelt sein müßten samt dem Geständnis, er dürfe den Briefwechsel nicht fortsetzen, um der Gefahr willen. Die Briefe sind echt und echt ist das erotische Gefühl gewesen, und echt die Angst, von ihm überwältigt zu werden. Wie jedoch „sein kleines Modell" ihm bald die eine, bald die andre Seite ihrer Hilde Wangel-Natur zuwendete, bald als ein Raubtierchen erschien, das andern Frauen ihre Männer zu entführen liebte, als „eine kleine dämonische Zerstörerin", und wiederum viel Herz zeigte und weiblichen Verstand (nicht zu vergessen den Liebreiz der jugendlichen Gestalt): so kehrte sich ihr in der Nähe und im Strahl ihrer lockenden Augen erst die eine Seite seines Wesens zu, die empfängliche, das bedrohte Gemüt; und später, nach längst überstandener Gefahr, rächte sich die geistige Überlegenheit und prüfende Erkenntnis mit launiger Schilderung dieser — Episode.

Wenn ihm nun eine solche Episode, vielleicht oder sehr wahrscheinlich just d i e s e Episode von Gossensaß, zum tragischen Stoff geworden, so sind abermals Stimmungen im Spiel gewesen, die sich uns aus Rubeks seelischer Verfassung ergeben.

Die Zeit vergeht, sie schickt sich an, von dem Schöpfer eines weltberühmten Werkes, des Auferstehungstages, Abschied zu nehmen. Das ist es, was ihn so unruhig macht und so unstet. Das ist die Solneß-Stimmung und die Borkman-Stimmung, also dreifach bezeugt für den greisen Dichter. Er fühlte die Kraft schwinden und hielt schon in der bloßen Vorstellung „dieses armselige Leben", über das Rubek klagt — das Leben ohne Schöpfertätigkeit — nicht länger aus. Und wieder sprechen Rubek und er: „Menschen wie ich finden kein Glück in müßigem Genuß. So einfach liegt das Leben nicht für mich und meinesgleichen; ich muß ununterbrochen arbeiten, Werk schaffen auf Werk, bis zu meinem letzten Tage."

Die bangende Ahnung, dieser letzte Tag sei nahe, — wohl eine körperliche Ahnung — das Vorgefühl der kommenden schweren

Erkrankung, hat das düstere letzte Werk hervorgetrieben, hat den Schaudernden gezwungen, mit eigener Hand darüber zu schreiben: Epilog.

3

Naar vi doedė vaagner — Wenn wir Toten erwachen!

Mit der Angst kam aufs neue über ihn, schwerer, lastender, jenes Gefühl der Altersmüdigkeit, aus dem Solneß die Färbung gewann. Damals erzeugte es nur die Furcht, sich nicht mehr auf der erklommenen Höhe behaupten zu können. Eine Furcht für die Zukunft. Denn noch fühlte sich Ibsen-Solneß auf der Höhe. Jetzt, in vorgerückterem Greisenalter, wird die Furcht, verbunden mit jener körperlichen Angst, die da flüstert: Es geht zu Ende mit dir! eine Furcht für die Gegenwart. Oder eben, weil die Gegenwart nichts mehr gilt, wenn sie kein tröstendes Morgen mehr in sich schließt, richtet die aus Müdigkeit und Bangigkeit geborne Furcht sich auf die Vergangenheit: Es ist längst mit dir zu Ende gewesen!

Wir müssen zweierlei zurückblickende Furcht, das heißt Reue, in Rubek-Ibsen unterscheiden.

Die Reue, nicht gelebt, über der Kunst das Leben versäumt zu haben, ist die zweite. Sie entsteht aus einer ersten, andern Unzufriedenheit mit sich, aus einer schon länger gehegten, nagenden Reue-Empfindung. Aus der Empfindung des Künstlers: du hast nach deinem Hauptwerke nichts Gleichwertiges mehr geschaffen und zehrst von ehegestrigem Ruhm — eigentlich ein Toter.

Daß man das Leben über der Kunst versäumt habe, kann nur ein Gefühl versiegender Kraft sein. Es konnte sicherlich nicht auftauchen zu einer Zeit, da die Kunst als ein unermeßliches Glücksgeschenk empfunden wurde, das Schaffen als ein Jubel. Und ebenfalls nicht zu einer Zeit, deren dichterischer Ertrag zwar nicht mehr einem dionysischen Rausch abgewonnen, wohl aber, sei es auch mit mehr angespannter, mehr bewußter Willensbetätigung, gefördert wurde aus den tiefen, erzreichen Grubengängen eines sittlich-künstlerischen Wesens.

Nicht der Schöpfer des Brand und Peer Gynt und Kaiser und Galiläer, nicht der Schöpfer der Gesellschaftsdramen vom Bund der Jugend bis zu Hedda Gabler ist von einem solchen Gefühl verfolgt und gepeinigt worden. Erst in den Altersdramen meldet es sich —: tritt ein zu Solneß mit Hilde Wangel; besucht den rastlos in seinem Käfig wandernden kranken Wolf Borkman mit Wilhelm Foldal; begleitet und belauert nun Rubek, wo er geht und steht, wie die Diakonissin mit ihren stechenden Augen Irene belauert auf jedem Schritt.

Denen, die Ibsens römische Werke, die dem dionysischen Rausch entsprungenen, allein als Meisterwerke gelten lassen und seine modernen Dramen herabwürdigen mit Berufung auf den Epilog, denen möchte ich noch einmal entgegnen: daß sie eine Altersstimmung zu einem Urteil erheben, dem der Dichter in den Jahren der Kraft niemals beigestimmt hätte.

Ein Urteil, dem er auch jetzt nicht ohne Verwahrung stattgibt. Wohl sagt Rubek, daß er den Sockel seines Hauptwerkes, den kleinen Sockel, auf dem es schlank und einsam stand, später erweitert habe, um noch alles anzubringen, was er rings in der Welt mit seinen Augen sah, — Männer und Weiber mit heimlichen Tiergesichtern, wie sie das Leben draußen ihn kennen lehrte. Jedoch er fügt hinzu: Ich mußte das mit im Bilde haben, ich konnte nicht anders.

Wer sich beklagt, daß Ibsen nur einen Brand und Peer Gynt gedichtet habe, sollte der nicht auch von Goethe mehr als einen Faust verlangen?

Immerhin dürfen wir noch vieles in Rubeks Worten über seine größte Schöpfung auf Ibsen zurückdeuten. Als der Sockel erweitert und rings mit Darstellungen bedeckt wurde, mußte die Statue des jungen Weibes, die den Auferstehungstag versinnbildet, etwas nach hinten gerückt werden, der Gesamtwirkung halber. Sie würde sonst zu sehr „dominiert" haben. Und der strahlende Freudenschimmer, der ihr Antlitz verklärte, wie sie von keines Erdenwallens Erlebnissen entweiht, ohne von Flecken und Schlacken

sich reinigen zu müssen, zu Licht und Herrlichkeit erwacht — der mußte ein wenig gedämpft werden um der neuen Idee willen, die das Ganze jetzt veranschaulicht. „Dies Bild drückt das Leben aus, wie du es jetzt siehst,“ hilft ihm Irene das zögernde Geständnis vollenden.

Der Dichter der Gespenster und der Wildente sah das Leben nicht mehr so, wie es der Dichter des Brand und Peer Gynt gesehen hatte. Der Verklärungsschimmer um die Schöpfung seines unbedingten Idealismus war „ein wenig verblaßt“ in den Jahren sich einstellender „Weltklugheit“; was auf dem kleinen Sockel spärlicher Lebenserfahrungen schlank und einsam als leuchtende Verkörperung des Alles oder Nichts gethront hatte, wurde nach dem Mittelgrunde zu gerückt, und später, zur Entstehungszeit von Wildente und Rosmersholm und Hedda Gabler, vollends in den Hintergrund geschoben. So geschah es denn endlich, daß der Dichter, im Schmerz des Niedergangs gedenkend der Seligkeiten des ersten Aufstiegs, des überschwänglichen Jubels der Schaffenskräfte, sich selbst unter die Gestalten seines Lebenswerkes einreihte als Bildhauer Rubek, als einen mit schweren Gedanken beladenen Mann, der von der Erde nicht ganz loszukommen vermag, sich einreihte als ein Bild der Reue.

Er versinnlicht die zweite Reue, die Reue über ein nicht gelebtes, ganz der Bildnerei geopfertes, im Dienste der Kunst versäumtes Leben.

Das nicht gelebte Leben spielt eine große, zeitweise die führende Rolle in Ibsens Dichtung. Bisher aber die Julianische Versäumnis des Lebens aus christlicher Feigheit, nicht die künstlerische. In dem innern Zwiespalt des Apostaten haben wir ein Selbstbekenntnis seines Urhebers mitbegriffen, des vom Jugendglauben Abgefallenen und doch nicht heidnisch frei, nicht wahlfrei und nicht handlungsfrei, Gewordenen. Und haben dieses Bekenntnis weiterhin vernommen in den Lebensbeichten seiner modernen Menschen.

Nur in Überzeugung und Lehre gibt sich der Dichter seinen neuen Einsichten und Ansichten hin, der neuen Wahrheit und der

neuen Schönheit und der neuen Moral; in Tat und Leben ist er streng korrekt, ist er „feige" geblieben, wie Frau Alving, und zurückgewichen vor jeder Lockung, irgendeine Grenze anders als im Sehnsuchtstraum zu überschreiten.

Für einen Fall, eben jene Episode in Gossensaß 1889, erhielten wir, dank der weiblichen Eitelkeit, sehr bald nach seinem Tode sprechende Zeugnisse in einem Dutzend Briefe an Emilie Bardach. „Daß wir einander entgegengekommen sind, war einfach eine Naturnotwendigkeit. Und es war ein Fatum zugleich", schreibt er an seine „liebe Prinzessin", deren durchlauchtige Erscheinung lebendig in seiner Erinnerung steht. Wenige Monate später bricht er den Briefwechsel mit ihr ab; fühlt das „als das einzig Richtige, als eine Gewissenssache" — wie er meint, um ihretwillen. Aber noch einmal, nach achtjähriger Frist, bekennt er: „Der Sommer in Gossensaß war der glücklichste, schönste in meinem Leben! Wage kaum daran zu denken. Und muß es doch immer. Immer!"

Mehr noch von diesem Zusammensein verraten die Worte eines der ersten Briefe: „Nun ja, man kann ja allerlei darüber träumen und recht viel Schönes hineindichten; und das tue ich auch. Es ist doch jedenfalls ein bischen Ersatz für die unerreichbare und — unergründliche Wirklichkeit."

Die unerreichbare Wirklichkeit. Ibsen war schüchtern; das mag als eine der Ursachen seiner Lebensscheu zählen. Und wenn wir der Ursache der Schüchternheit nachspüren: entdecken wir etwa Verschüchterung? Die echt Julianische Verschüchterung durch die Christenlehre in der Jugend? Das christliche: Du sollst nicht! Das christliche: Wehe dir, wenn du! Die christliche Furcht vor der Sünde, so tief ins junge Herz gesenkt, daß keine Kraft der Erkenntnis sie je und je wieder mit den Wurzelfasern herausreißen konnte.

Nur Verschüchterung läßt den Neid verstehen, den Julian, den Ibsen fühlt gegenüber allen, die ein robustes Gewissen haben, einen frischen, ungebrochenen Willen zum Leben, die nicht ewig unter dem Banne eines übersinnlichen Gebotes stehen, die da wollen können, was sie wollen, nicht bloß davon träumen und dichten.

Öfter ist uns in den modernen Dramen aufgefallen seine Vorliebe für oder doch seine Milde und Nachsicht gegen die das Leben unbedingt und auf jede Gefahr hin Bejahenden. Selbst Zuchtlosigkeit und Genußsucht niedriger Art finden keinen Richter an ihm. Und gar in den letzten Dramen! Hilde und Rita, Frau Wilton und Maja und Irene — eine Reihe von Verlockerinnen zum Leben, zum Leben *wollen*!

Der Greis wird des ganzen Künstlerwesens müde, weil es ihm kein emporquellendes Gefühl von Lebenskraft mehr erzeugt, weil es ihm von Jahr zu Jahr schwerer wird, sich schöpferisch zu konzentrieren. Er sitze täglich und zwar den ganzen Tag am Schreibtisch, berichtet er 1890, und im Entstehungsjahr des Borkman, 1896, antwortet er mir lächelnd auf die Frage, zu welcher Tageszeit ich am wenigsten stören würde: „Sie stören mich immer." Rubek nennt es „sich fort und fort abrackern, sich bis ans Ende seiner Tage in einer naßkalten Höhle mit Tonklumpen und Steinblöcken zu Tode plagen". Da wird die Frage: Ist es denn nicht unvergleichlich wertvoller, ein Leben in Sonnenschein und Schönheit zu führen? — sie wird zu der Selbstbeschuldigung: Hättest du doch, oder warum hast du nicht der Kunst das Leben vorgezogen!

Daß er die kalte Höhle nicht verließ, sich denen nicht gesellte, die ohne Beruf und Pflicht froh in den goldnen Tag hinein leben — jetzt wird es keiner feigen Rücksicht mehr zugeschoben, sondern einem Übermaß von Eifer und Pflichtgefühl in der Frone der Berufung.

Der Neid des Zukunftlosen wandelt sich in Reue. Er bedauert seine — Keuschheit gegenüber dem Leben, die er nun auffaßt als eine Keuschheit um der Kunst willen.

4

Die Reihe, die mit dem Epilog abschließt, hat nach Ibsens Erklärung „eigentlich mit Baumeister Solneß begonnen".

Diesen vier dramatischen Gedichten ist das Schema gemeinsam,

das er schon im Catilina und dann in mehr als der Hälfte seiner Schöpfungen verwertete: der Mann zwischen zwei Frauen.

Gemeinsam ferner neben dem Gattungscharakter der Fabel auch ihr Artcharakter: der Mann opfert die Frau und ihr Liebesleben dem eigenen Lebenswerke — zu seinem Unheil und geistigen Unterliegen. Mannestragödien.

Drittens, als Ehefragen betrachtet: in den vier Fällen sind die Männer nicht mit der rechten Gefährtin verbunden, die das Werk gefördert und zugleich das Glück verliehen hätte. Ehetragödien; — Ehetragödie des Schaffenden.

Endlich bindet diese Dramen zusammen eine neue Darstellungsweise; früher und noch nicht mit vollem Gelingen erprobt in der Frau vom Meere; jetzt reiner ausgebildet zu einem besondern Stile, der sich von dem Realismus der Manneszeit deutlich abgrenzt.

Schon im Catilina erscheinen die beiden Frauen als wandelnde Sinnbilder, die I d e e des Werkes zu offenbaren, „den Widerspruch zwischen Vermögen und Verlangen, zwischen Wille und Möglichkeit, der Menschheit und des Individuums Tragödie und Komödie zumal". Sinnbilder der Idee, noch d e r s e l b e n I d e e, sind sie wiederum im Epilog. Dort der geschichtliche Name Fulvia bedeutungsvoll in Furia geändert; hier Maja und Irene: Sinnlichkeit und Friede. Nur, daß jetzt Irene die Rolle der Furia zu übernehmen hat, der rächenden Vergangenheit.

Mit Männertragödien, gewonnen durch Selbsterforschung, hebt der ringende Dramatiker an: Kronprätendenten, Brand, Peer Gynt, Kaiser Julian. Mit Männertragödien gleicher Herkunft endet der Ermattende. Die beiden Schaffenszeiten trennt das Interregnum der Frau; während welchem „alle seine lebenden und wirklich sonnenähnlichen Gestalten Frauen sind" (Bernard Shaw).

In und vor der Zwischenregierung, sein halbes Leben lang und darüber, verherrlicht der Dichter die Frau als Helferin am Werke des Mannes. Als m i t t e l b a r e Helferin durch Verständnis, Fürsorge, unerschütterliches Vertrauen. Er läßt den Mann in

tiefster Not erst gewahr werden, wie nahe die Hilfe gewesen, die sein Egoismus übersah. Doch allmählich, in den Jahren, als Rosmersholm reifte, störte diesen Glauben — nicht aber bis zuletzt die schonende Verehrung! — eine neue Erkenntnis: Nein, die Frau ist die Feindin des Werkes.

In Rosmersholm wird das noch verschleiert durch Rebekkas Bekehrung zu Rosmers Weltansicht. Ehe sie geadelt und so des ursprünglichen Willens, der ursprünglichen Kraft beraubt wird, achtet und versteht ihre leidenschaftliche Begierde kein Ideal, keine Lebensaufgabe des Mannes als solche. Sie hilft ihm, sich von Überlieferungen zu befreien, nur um den Freigewordenen leichter zu unterjochen.

Hedda Gabler vernichtet das Werk des Mannes aus Eifersucht, unfähig, auch nur zu begreifen, worin sein Wert und seine Bedeutung bestehen.

Hilde Wangel hat weder Sinn noch Teilnahme für des Baumeisters Arbeit. Das „Zeugs" nennt sie die Zeichnungen und Pläne verächtlich und „bedankt sich schönstens" dafür, ihm in irgendeiner Form an die Hand zu gehen. Sie kennt und verlangt nur die Aufregung des gefährlichen Erfolges — reizt ihn nur, empor zu steigen, weil es „so furchtbar schön und spannend" ist, in schwindelnder Höhe ihn zu erblicken.

Rita haßt das Werk, das den Gatten die Tage und Nächte fesselt und ihrer Liebe entzieht; und selbst Asta bedauert des Bruders Entschluß, die Feder niederzulegen, mehr aus Besorgnis über die Willenswandlung und ihre Folgen, als um des Werkes willen.

Im vorletzten Drama wird die verstehende Frau der nicht verstehenden, erbarmungslos abweisenden gegenübergestellt. Allein Ella Rentheims Verstehen ist wohl eher ein Verzeihen aus Liebe, wie sie denn, als John Gabriels Gattin, aus Liebe und vielleicht noch aus fraulichem Ehrgeiz, aus Ehrgeiz für ihn, mit seinen kühnen Machtgelüsten Schritt gehalten hätte.

Endlich nun in der Künstlertragödie tritt die wahre Ge-

nossin der des Verständnisses ganz unfähigen entgegen. Und die Erfahrung, nicht mehr die Versicherung, nicht ein bloßes „Ich hätte“, beglaubigt dem Mann, daß er in Irene, die dereinst ihn emporgeleitete zum Gipfel der Vollendung, die unentbehrliche Helferin am Lebenswerke besessen und verloren, — daß er sich in Maja, die „keine Bergsteigerin“ ist, nur eine bald entbehrliche Sinnenfreude erkauft hat.

Der Dichter scheint demnach die neue Erkenntnis vom Wesen der Frau durch ein letztes Beispiel von Hilfe zu entkräften. Ein allüberstrahlendes, denn Rubek weist ja den Namen „Modell“ für Irene zurück und preist sie den „Urborn seiner Schöpfung“. Und so erwiese der Epilog: des Mannes Tat werde mitgeschaffen vom Weibe, das Werk, das geistige Kind, müsse geboren werden aus der Mitwirkung des Weibes, müsse hervorgehen aus einer Ehe — ?

Das verkündet er fürwahr; und betont und bestätigt dennoch jene neue Erkenntnis gerade durch die Schilderung eines äußersten Falles von Hilfe und — Haß in der Hilfe.

Rubek: Hast du nicht glühend vor Eifer und mit hochheiligem Verlangen meine Arbeit geteilt? Diese Arbeit, zu der wir uns jeden Morgen sammelten wie zu einer Andacht . . .

Irene (kalt): Nie habe ich deine Kunst geliebt, bevor ich die kennen lernte. — Und auch nicht nachher.

Durch den Mund des Weibes selbst wird dem Weibe die zweite Stelle angewiesen in der Reihe der Wesen: sofern die Befähigung zum Werke oder doch das Verständnis für geistige Schöpfung den Rang bestimmen soll.

Die Helferin als Hasserin zu erblicken, dazu ist Ibsen nicht auf die ihm gewohnte Weise gekommen: nicht, indem er die Münze mit dem schönen, so lange bewunderten Idealbild geflissentlich umdrehte und einen geringen Wert ablas. Auch nicht, indem er einen Gedanken zu Ende dachte, und dann, wie stets, auf das Gegenteil stieß. Er ist ohne Absicht, auf einem Umweg dazu gelangt.

Der Dichter der Gesellschaftsdramen entdeckte das der Kunst

verwandte Naturell der Frau — eben das noch Ursprüngliche und Kindliche, Frische und Mutige, das Unverbildete und Sachliche und Tatkräftige in ihrem Wesen. Selma, Lona und Dina; Nora und Frau Alving, aber auch Regine; Gina, aber auch Frau Sörby, — Abstufungen von Natürlichkeit, in hellen und dunklen Farben und Schattierungen. Natürliche Bejahung des Lebens im großen und im alltäglichen, im guten und im schlimmen. Manchmal als Urbild durchschimmernd Frau Susanna: „unlogisch, aber von starkem Instinkt; groß in der Denkungsart und beinahe zügellos im Haß gegen kleinliche Rücksichten."

Je mehr von herkömmlichen Fesseln gelöst, vom Christentum und seiner Sittenlehre befreit, desto mehr wird diese natürliche Bejahung des Lebens, desto mehr wird die nicht länger demütige, nicht länger mit allem seufzend zufriedene Frau zur heimlichen oder offnen Gegnerin der Ziele und Ideale des Mannes, die sich über die Niederung des ihr natürlichen Lebens als Gipfel erheben. Die Frau wird notwendig Feindin des Werkes. Auch wo sie als Anreizerin erscheint. Oder wenn sie als Anreizerin verschmäht worden.

Der greise Frauenlob hat diese Feindlichkeit nicht übersehen können, als er endlich die Ehe vom Manne aus prüfte, nicht mehr von der Frau aus. Wenngleich er es nicht so verletzend ausspricht, nähert er sich da der Schlußfolgerung Hebbels: „Das Weib liebt in dem Manne etwas Höheres, das sie zu sich herabziehen will."

Irene, das ist die tragische Ironie des Epilogs, verdient so wenig Bergsteigerin genannt zu werden, wie Maja. Rubek könnte ihr wie Maja vorwerfen, sie habe keinen rechten Begriff davon, wie eine Künstlernatur inwendig aussieht. Die Natur eines Schaffenden überhaupt, der sein Ich und sein Alles daransetzt, vom sinnlichen, ja vom moralischen Leben ungeforderte Werte zu erringen, über jede auch die zarteste Notdurft, über jeden auch den edelsten Nutzen hinausreichende Werte. Weltwerte.

Wiederum schärfer über die Frauen gesagt in Hebbels Tage=

buch: „Die Rätsel des Daseins quälen sie erst dann, wenn und nur insoweit sie ihren eigenen Kreis verfinstern.“

* * *

In Parenthese: Ibsen hat Camilla Collett geschätzt und Magdalena Thoresen. Beide doch nur Schriftstellerinnen. Er und Hebbel sind offenbar im Leben keiner Frau begegnet, die — Künstler war. Die da wußte, wie die Künstlernatur inwendig aussieht, und wie hoch sie steht über dem Höchsten des Weibes. Eine Frau, Marie von Ebner-Eschenbach, hat das Wort tiefsten Verständnisses gesprochen: „Es gibt eine nähere Verwandtschaft als die zwischen Mutter und Kind; die zwischen dem Künstler und seinem Werke.“

5

Irene kennt keine Daseinsqualen außer den eigenen, anerkennt keine Weltwerte. Als Rubek nur das Urbild seiner Schöpfung in ihr sah, nicht das irdische, liebeverlangende Weib: wenn sie damals „ihr gutes Recht geübt“ hätte, dann hätte sie ihr gemeinschaftliches Kind getötet — das Werk zertrümmert, zu Staub zermalmt. „Das hättest du nicht übers Herz gebracht!“ erwidert der Künstler, erwidert der Mann. Nur das Weib, nur Medea bringt es übers Herz, um den Treulosen ins Innerste zu treffen. Irene hatte damals nur noch nicht den Mut; später „in Gedanken“ hat sie das Werk unzählige Male vernichtet. Am hellichten Tage und im Dunkel der Nacht. Vernichtet in Haß — und Rache — und Qual.

Der Fall ist so gewählt, daß der leidenschaftliche Triebegoismus des Weibes, der blinde, verständnislose Gattenegoismus, ins helle Licht gestellt wird.

Rubeks große künstlerische Tat sollte der Auferstehungstag heißen. Und die Auferstehung sollte verkörpert werden in dem Bilde eines jungen Weibes, das aus dem Schlummer des Todes erwacht. Und sie sollte das edelste, reinste, idealste Weib sein, die Erwachende. Da fand er Irene; und sie fügte sich gern und

froh, und ließ Familie und Heimat und folgte ihm. Er konnte sie wie keine andre brauchen in jedem Zuge, weil es die Wiederauferstehung ihrer Kindheit wurde, daß sie ihm folgte; weil sie sich loslöste von allem Hemmenden und Trübenden und gleichsam das Leben von neuem begann. So wurde sie ihm zu einem hochheiligen Werk der Schöpfung, an das nur in anbetenden Gedanken gerührt werden durfte. Er war damals noch jung, ohne jede Lebenserfahrung, und ihn erfüllte der Aberglaube: wenn er sie berührte, wenn er in Sinnlichkeit ihrer begehrte, würden seine Gedanken unheilig werden, und er würde nicht zu Ende schaffen können, was er so sehnsüchtig schaffen wollte.

Und ich glaube noch heute, beteuert Rubek, der Gealterte, Blasierte, es lag etwas Wahres darin.

Aberglaube? Der Künstler hätte seine Aufgabe nie lösen können, wenn er das Urbild eben seines Charakters als Urbild beraubt hätte mit sinnlicher Werbung. „Die Auferstehung, dachte ich mir, müßte am schönsten und wundervollsten darzustellen sein als ein junges, unberührtes Weib ... Das reine Weib sollte aus meiner Schöpfungshand hervorgehen.“

Irene, die „gesegnete“ Helferin, hat weder Verständnis, noch Empfindung dafür, daß sich Sinnenlust und Schaffensfreude da nicht hätten vereinen lassen. Mit einem Anflug von Hohn stimmt sie Rubek zu: „Erst das Kunstwerk, dann das Menschenkind.“ Und immer unerbittlicher stellt der Wahrheitsucher — den Frauen gegenüber fast der Wahrheitsucher wider Willen! — in Irene das Weib heraus. Er stellt das Weib bloß, dürfte man beinahe sagen, wenn nicht alles in ein ungebrochen ernstes verzweifeltes Düster getaucht wäre.

Weil sich im künstlerischen Schauen und Schaffen der freie Mann-Schöpfer über den begehrend-gefesselten Mann erhebt, haßt das Weib Irene den Künstler schlechthin. Besonders und am meisten den Künstler in dem geliebten Manne — um seiner „unerträglichen Selbstbeherrschung“ willen. Die zornig geballte Hand streckt sie ihm entgegen bei dem Gedanken daran. Ich habe mich

nie wider dich vergangen, beteuert er. „Du hast dich wider mein innerstes Wesen vergangen. Ich gab mich dir zur Schau — (leiser) und nicht ein einziges Mal hast du mich berührt."

Keine Regung der weiblichen Seele, die als künftige Mutter von der Natur keusch und verlangend zugleich gewollt ist, fehlt in dem feinen Gemälde aller Weiblichkeit. „Und doch", fährt Irene fort, unbeirrt durch seine Versicherung, daß er manchen Tag vor ihrer Schönheit wie von Sinnen gewesen, „und doch, wenn du mich berührt hättest, ich glaube, ich hätte dich auf der Stelle getötet. Denn ich hatte eine spitze Nadel bei mir — im Haar verborgen."

Sie hätte ihn nicht getötet; und die spitze Nadel mag zu den Irrsinnsphantasien zählen. Aber das Gegengefühl im Verlangen spiegelt sich in solcher Einbildung. Überhaupt dient dem Meister der aufrichtige, rücksichtslose Wahnsinn Irenes zur Enthüllung innerster, bei klarem Bewußtsein nie verratener, nicht einmal erkannter Vorgänge.

Das höchste künstlerische Streben — Eitelkeit in ihren Augen. Du gabst mir deine Schönheit zur Verherrlichung, rühmt er. „Ja, zur Verherrlichung deiner selbst — und des Kindes," erwidert sie voll Eifersucht. Gleichwohl, dem Kinde, ihr beider geistigem Geschöpf, gehören ihre unbefriedigten Muttergefühle. Die Statue im nassen lebendigen Ton, die liebte sie — wie da so nach und nach aus der rohen Masse ein beseeltes Menschenkind emporstieg. Und sie greift drohend nach dem Messer bei seinem Bekenntnis, daß er später daran geändert, das Kind angetastet habe.

Unbefriedigte Muttergefühle! „In Irene sind die Seelen Beates, Alines, Ella Rentheims in höchster Möglichkeit gesteigert und verfeinert" (J. Elias). Beates, die den Fluch der Unfruchtbarkeit nicht überwinden konnte; Alines, deren Lebensberuf und Anlage es gewesen wäre, Kinderseelen aufzubauen; Ellas, der die Herzenskälte des Mannes das Liebesleben gemordet und sie um die Freude und das Glück einer Mutter, um die Sorgen und Tränen einer Mutter betrogen hat. Die Klagen und Anschuldi-

gungen dieser drei erklingen noch einmal, vereint und verstärkt in Irenes Worten: „Ich hatte auch ein Leben zu leben — und ein Menschenschicksal zu erfüllen. Ich hätte Kinder zur Welt bringen sollen. Viele Kinder. Richtige Kinder. Nicht solche, wie man sie in Totengrüften aufbewahrt. Das wäre mein Beruf gewesen."

Rache beherrscht als einziger Gedanke den kranken, von moralischen Fesseln entbundenen Sinn. Mit einem Freudenschrei: Endlich! springt sie auf, als er die nagende Reue im Innern bekennt und klagt, daß sie sein Leben brach gelegt durch ihre Flucht. „So habe ich erreicht, was ich wollte, nie mehr sollte dir etwas zu schaffen gelingen!"

Rachelistig versucht sie ihn von Maja wegzulocken, hinauf ins Gebirge — höher immer höher — zu ihr hinauf. Denn er hat sie einst auf einen hohen Berg gelockt und ihr alle Herrlichkeit der Welt versprochen. Und da folgte sie ihm und fiel auf die Kniee — und betete ihn an — und diente ihm. Und erlebte einen wundervollen Sonnenaufgang.

„Hoch oben auf schwindelndem Grat" war das, den das Weib nie von selbst erstiegen hätte, auf den sie verlockt werden mußte durch eine Verheißung. Eine Verheißung, die sie auch ungesprochen zu verstehen meinte, die sich ihr von selbst verstand: Liebe. „Die Liebe, — die von dieser Welt ist — von dieser köstlichen, wundersamen, dieser rätselvollen Welt." Und nur um solcher Verheißung willen diente sie dem Manne mit dem größten Opfer, dem Opfer ihrer Seele, als ihrem Gotte. Und sah die Sonne der Hoffnung aufgehen über dieser Liebe, die für sie bedeutete alle Herrlichkeit der Welt.

Der Künstler hingegen war emporgestiegen um der Höhe willen; ihm war der Gipfel selbst die Verheißung, der Aussicht gewährende über alle Herrlichkeit der Welt. Und sie teilnehmen zu lassen an der beseligenden Mühe des Emporstrebens, an seiner Freude auf dem erklommenen schwindelnden Grat — das hatte sich ihm von selbst verstanden als einziger Lohn.

Jetzt führt das Weib „mit wildem Ausdruck in den Augen"

den Künstler auf eine täuschende unerreichbare Höhe — zum sichern Todessturz. Noch im letzten Anstieg begrüßt sie mit einem Freudenschrei sein Geständnis, daß er nun, auf dem Pfade des Todes, nun endlich ihrer in Leidenschaft begehre, irdisch, sinnlich, als Mann.

6

Irene steht Hebbels Frauengestalten sehr nahe: einer Mariamne, einer Rhodope. Auch sie beherrscht wie Mariamne das eine Gefühl, vom Manne in ihrem Heiligsten gekränkt, zum Ding herabgesetzt zu sein; und wie Rhodope kennt sie nur eine Vergeltung, den Tod.

Mariamne spricht zu Herodes, der sich auf seine große Liebe beruft: „Du hast in mir die Menschheit geschändet . . . und wenn der Mensch in mir so tief durch dich gekränkt ist, sprich, was soll das Weib empfinden?

Irene spricht zu Rubek, der auf sein Künstlertum pocht: „Aber ich war damals ein Mensch! Und hatte auch ein Leben zu leben — und ein Schicksal zu erfüllen.“

Herodes hat Mariamne in ihrem Heiligsten gekränkt durch ein Übermaß von Liebe; Rubek hat sich an Irenes innerstem Wesen vergangen durch das Gegenteil, ein Übermaß von Enthaltsamkeit. Herodes glüht so leidenschaftlich für das Weib Mariamne, daß er das Recht des Menschen in ihr mißachtet; Rubek verherrlicht mit solcher Inbrunst das Menschenbild Irene, daß er das Recht des Weibes in ihr mißachtet. Beide Frauen aber sind sich darin völlig gleich, daß sie gerade das artmäßig und eigentümlich Männliche im Verhalten des geliebten Mannes nicht begreifen.

Mit dem Weibe hat es die Natur abgesehen auf die Erhaltung der Gattung: darum darf das Weib nicht verstehen und nicht dulden eine Liebe, die zuletzt eins werden kann mit Haß und vernichten will, was ihr nicht länger zu besitzen vergönnt ist; darum darf das Weib auch nicht verstehen und nicht dulden den Verzicht auf ihre Liebe zugunsten irgendeines höheren Zweckes, sondern muß den Zweck der Gattung als den unbedingt höchsten setzen.

Andrerseits: das Bedürfnis des Mannes, was er begehrt, zu erobern, ganz und ausschließlich sich anzueignen, steigert sich in dem leidenschaftlich Liebenden bis zur Vernichtungswut — im äußersten Fall, und ist in allen übrigen Fällen auf dem Weg zu diesem äußersten Punkte. Und dasselbe Bedürfnis, zu erobern, ganz und ausschließlich sich anzueignen, steigert sich in dem Schaffenden bis zur Unterdrückung auch der heftigsten, der geschlechtlichen Begierden — als Überbegierde, als Übermacht über alle Machtgelüste des Mannes.

Daher der ewige Kampf der Geschlechter, zurückzuführen auf die unversöhnbare Wesensverschiedenheit. Allerdings ein Kampf, beigelegt und immer wieder beigelegt durch Herkommen oder durch Übereinkommen, durch eine treuga dei oder hominis, ein Ruhe- und Glücksbedürfnis des Menschen. Aber nie für immer beigelegt und jeden Augenblick aufs neue drohend.

Die Ähnlichkeit mit Rhodope begründet sich nicht minder tief. Es möchte wohl als eine Entgegensetzung nur der Merkwürdigkeit halber berühren, wenn man sagte: Rhodope tötet den Mann, weil sie ihm nackt zur Schau gestellt worden und sich schon befleckt fühlt durch einen begehrenden Blick; Irene, weil sie sich ihm nackt zur Schau gestellt hat, ohne einen begehrenden Blick entzünden zu können. Trotzdem ist in beiden dasselbe Keuschheitsgefühl verletzt, beruhend auf demselben Sittlichkeitsempfinden.

Einzig dem, der sie begehren darf und soll, will die Frau ihre Schönheit preisgeben, dem Gatten. Also muß Gyges über die Leiche des Kandaules hinweg mit Rhodope vor den Altar der Hestia treten; also muß Rubek wenigstens noch in der Begierde, im Verlangen Irenes Gatte werden, ehe sie ihn rächend opfert für seine frühere Unterlassung. Bei Hebbel ist auf zwei Schuldige verteilt, was sich bei Ibsen an einem vollzieht. Denn daß Kandaules sein Weib einem andern zeigt, ist auch ein Verzicht auf das ihm allein Gebührende, auf das Gattenrecht, zu fremden Gunsten, wie Rubek zu fremden Gunsten auf das Gattenrecht verzichtete.

Die Frau, so scheinen beide Dichter zu verkünden, muß dann, in einem so äußersten Fall, Rache haben und Genugtuung. Rache für den Frevel an der weiblichen Natur durch nichts Geringeres als den Tod des Frevlers —

Solch eine Schande wäscht das Blut nur ab:
Je mehr sonst ganz nur Weib, nur scheues Weib,
Je mehr vom Manne wird sie da verletzt!

Genugtuung für das Versagen ihres Reizes dadurch, daß diese Macht aufs neue betätigt und bestätigt wird. Deshalb zwingt Rhodope den zurückweichenden Gyges nicht nur zum Mord am Freunde durch Androhung des Selbstmordes, sondern verlockt ihn zugleich durch das Versprechen ihrer Hand. Deshalb jauchzt Irene triumphierend auf ob des spät noch errungenen Sieges über den Mann Rubek.

Nur wird die Selbsthilfe der Frau bei Hebbel mit beinahe abstrakter Grausamkeit ins Werk gesetzt, bei Ibsen viel menschlicher, viel mehr Teilnahme fordernd. Würdigt denn nicht Rhodope den edlen griechischen Jüngling zum Ding herab, zum bloßen Werkzeug, das man nach dem Gebrauch wegwirft, indem sie ihm die Ehe verspricht mit dem Vorsatz, ihn um ihren Besitz zu betrügen! Schändet sie nicht die Menschheit in einem Menschen sträflicher als Herodes, den wenigstens ein Übermaß von Liebe quält und treibt!

Irene zwar will auch nur ihr Ziel erreichen; sie teilt Rubeks Hoffnung nicht auf die Möglichkeit eines neuen Beginnens, eines neuen Liebeslebens und gemeinschaftlichen Strebens. Sie weiß, daß alles versäumt ist für sie beide, und will nur ein sühnendes Ende. Doch, wie er mehr und mehr berauscht wird von ihr, mehr und mehr trunken von dem Gedanken an ein Zusammenleben, der Vergangenheit und allen waltenden Mächten zum Trotz, nimmt sie willig und sich hingebend teil an seinem Lebensrausche und begleitet selig ihren „Herrn und Gebieter“ in den Tod.

Der Egoismus der Gattung, bei Hebbel ungemildert und erschreckend dargestellt, wird hier schön umschleiert. Irene lockt

Rubek nicht bloß ins Verderben, sie folgt auch ihm, dem Lockenden. Ähnlich in diesem unbestimmbaren Einandernachgehen sind sie dem Paare Rosmer und Rebekka. Gemeinschaftlicher Freitod, in dem sich die Schuldlosen, befriedigt durch unverweigerte Sühne und gerne mit von der Welt scheidend, den Sühnenden gesellen.

Von Rhodope, der knifflichen Berechnerin, Mathematikerin der Rache, wird Irene, auch durch ihren Geisteszustand abgerückt. Der Wahnsinn, hier psychologisch-technisch einwandfrei verwendet, ändert nichts an der Seelenlage, an dem ganzen Verhalten zum Manne; er verstärkt nur alle seelischen Äußerungen wie ein Schallfänger und begründet und entschuldigt diese eindrucksvolle Verstärkung unserem Gemüt.

Die kleine Szene mit den spielenden Kindern, die ihr entgegenlaufen und sie umringen, die einen beherzt und zutraulich, die andern mehr scheu und ängstlich, verrät ohne Worte das Hindurchwirken einer anziehenden und Vertrauen erweckenden Frauennatur durch alles Seltsame und Fremde der äußern Erscheinung. Wie geziert ist dagegen Rhodopes Verkehr mit ihren Mädchen!

Persönlichkeit und Charakter sind von der Krankheit nicht angetastet. Hast du vergessen, wer ich jetzt bin? fragt Irene den ungestüm nach Vereinigung Drängenden. In Variétés, auf der Drehscheibe als nackte Statue, hat sie sich nach ihm den Augen vieler hundert Männer preisgegeben. Er weiß aber, daß nur die Verzweiflung über ihn sie da hinauftrieb, und versichert, was immer dazwischen läge, nicht um Haares Breite wäre ihr Wert in seinen Augen verringert. Da erwidert sie, erhobenen Hauptes: „Auch in den m e i n e n nicht". Und hingerissen von seiner Leidenschaft, bereit auf der strahlenden Höhe das Hochzeitsfest mit ihm zu feiern — das Hochzeitsfest zweier Toten, bevor sie in ihre Gräber zurückkehren — ruft sie stolz: „Mag immer die Sonne auf uns sehen!" Stolz und wie verklärt, sein junges auferstehendes Weib, eine keusche Seele enthüllend.

Die meisterhafte Verwertung des Wahnsinns erweist sich durch

einen Rückblick auf die Schlußszene des Brand. Dort lockt der Wahnsinn in Person den Helden in die Eiskirche, einer totbringenden Lawine entgegen. Das Allegorische des Vorganges ist so aufdringlich, daß Brand, wie schon Catilina, überhaupt keinen realen Schluß hat, nur einen in Bild und Gleichnis. Irene aber unterscheidet sich von Furia und Gerd, wie sich eine wirkliche und bedeutsame, eine symbolische Gestalt von romantisch allegorischen, bedeuten sollenden unterscheidet, deren Worte und Gebärden, der Absicht nachjagend, oft die Grundlage der Wirklichkeit unter sich verlieren.

Der Dolchstoß Furias und die Lawine im Brand sind Allegorien; die Gebirgswanderung Rubeks mit Irene und ihr Untergang wird schon durch das sich rettende zweite Paar, Ulfheim und Maja, als im Bereich der Wirklichkeit beglaubigt.

Wer freilich in der Diakonissin die Kirche sehen will, der erklärt den Dichter wider seinen Willen zum Allegoriker. Nirgends spielt Wort oder Handlung auf Irenes kirchliche Gebundenheit an, nirgends läßt sich ihr Tun und Gebaren in gesunden und kranken Tagen auf ein Verhältnis zur Kirche beziehen. Was denn anders kann die dunkle Wärterin, die ihrer Pflegebefohlenen überallhin folgt, symbolisch veranschaulichen als eben die Krankheit? Deren Irene sich mit Gewalt erwehren möchte, der sie nur auf kurze Stunden des Zusammenseins mit Rubek entrinnt — in den lichteren Augenblicken seelischer Berührung mit dem Geliebten.

Der Dichter würde wohl nicht einmal dies als seine eigentliche Absicht zugestanden und etwa geltend gemacht haben, daß er die schwarze Figur neben der lichten, die der Stoff ungezwungen darbot, als künstlerisch willkommenen Gegensatz gebraucht habe — und das Pax vobiscum zum klangvollen Schlußakkord, weshalb er es, ein wenig wider die Wahrscheinlichkeit, lateinisch gegeben, wie den deus caritatis.

7

Denn Künstler ist dieser „Tendenzdramatiker“ geblieben, bis er den Stift aus der Hand legen mußte, Künstler und Menschenschilderer.

Die Kraft des Exempels, den Ideengehalt, fürchtet er auch hier nicht zu schmälern durch unbedenkliche Lebenstreue, durch realistische Schilderung.

Rubek ist kein großer Mensch und kein anmutender. Hinter seiner Selbstbeherrschung spüren wir Selbstigkeit, gewöhnliche, männliche, menschliche. Ihm lag keine freie und kühne Lebensführung im Blute, als er noch jung war und schaffensfreudig; keine Entschlossenheit zum Wagnis einer Verbindung mit dem schönen, dem armen Modell. Er sah sich „so allmählich" nach andern Idealen um.

In Irene verließ ihn sein guter Genius — genötigt, auszuwandern aus dem ungastlichen, nur noch von Ruhmbegierde dürftig erwärmten Herzen. Matte Reue, die da sagen muß: ich habe Jahr um Jahr auf dich gewartet, ohne es selbst zu wissen.

Der berühmt und reich Gewordene wollte sich mit Genuß betrügen, aber nicht faustisch, nein, korrekt bürgerlich. Er kaufte sich ein junges, blühendes Weib, lockte sie mit der nämlichen großen Versprechung in die Ehe, wie er Irene, wie er schon die Kinder in der Schule zum Mitspielen an sich gelockt hatte.

Er trachtet nicht, seinen Charakter zu verhüllen, doch erblicken wir ihn meist nur hindurchscheinend durch den Schleier einer gewissen weltmännischen Urbanität; höchstens in ungestümer Bewegung des Affektes zerreißt manchmal der Flor. Dichter! nennt ihn Irene hart und kalt, oder boshaft-mitleidig, wenn er sich, nach Künstlerrecht, Absolution erteilen will für alle seine Schwächen.

Dichter — das ist der Peer Gynt in ihm, das Gyntische Ich neben dem echten, künstlerischen Ich, und diesem so gefährlich, so zum Verwechseln nah verwandt. Er hat eins für das andere genommen, hat dem Gyntischen, nicht dem Künstlerischen, des Weibes Seele geopfert und die eigene.

Wie Rubeks, wird Irenes Vorgeschichte realistisch gegeben. Eine temperamentvolle Schönheit — aus dem hohen Norden, gleich Rebekka. Dem Varietéleben zugetrieben durch wilde Verzweiflung und wohl auch durch Not. Ihre beiden Heiraten geradezu typisch

für eine Variétédiva: erst mit einem Südamerikaner, einem hohen Diplomaten, den sie heillos, unsinnig toll machte, so daß er sich erschoß; dann mit einem russischen Goldgrubenbesitzer aus dem Ural. Endlich das Irrenhaus — die Gruft mit gepolsterten Wänden. Selbst, daß ihre Vorstellungsreihen geordnet sind, vertrüge noch rationalistische Prüfung. Im Geiste einer nicht völlig Geheilten mögen wohl verblassende Wahnbilder die wieder geregelten Gedanken so umweben. Allerdings hat der Dichter gerade in die anscheinende Unvernunft seine Vernunft gelegt, in das Sinnlose seinen Sinn.

Den zwei lebendig Toten stellen sich entgegen zwei wirklich Lebendige, Maja und der Bärentöter Ulfheim, denen nur eine kühl überschattende Enttäuschung das weite, lichte Feld des Lebens verdunkelt.

In vielsagend ernstem Spott erzählen sie einander ihre Geschichte. Die Geschichte eines dummen Mädelchens, das bei Vater und Mutter in ärmlichen Verhältnissen lebte und sich von einem großmächtigen Herrn verlocken ließ in ein kaltes feuchtes Bauer, wo weder Sonne noch frische Luft war, sondern nur alles vergoldet und großer versteinerter Menschenspuk rings an den Wänden. Und die Geschichte eines starken und kindlichen Menschen, der einmal ein junges dummes Ding von der Straße aufgelesen, um sie auf Händen vorsichtig durchs Leben zu tragen, und zum Dank dafür schändlich ist betrogen worden.

In Goethes Altersroman lösen und binden sich neu die seelischen Elemente nach dem Naturgesetz der Wahlverwandtschaft, und mit ehrfürchtiger Behutsamkeit hat er das Gegeneinanderwirken der Kräfte mehr erraten lassen als gezeigt. Hier im Drama wird das Geheimnisvolle lehrhaft dargetan, werden die abstoßenden und anziehenden Kräfte schon in der äußern Erscheinung, ja selbst in den Namen sinnbildlich geoffenbart.

Rubek und Maja

Der Künstler sieht den spielenden Kindern zu, die unter Gesang ihren Reigen schlingen: „Es liegt — in gewissen Momenten

— etwas Harmonisches in ihren Bewegungen — eine Art Musik. Mag noch so viel Ungeschicklichkeit und Unbeholfenheit mitunterlaufen, die einzelnen immer wiederkehrenden Momente entschädigen dafür.“ Die Frau: „Daß du es aushalten kannst, immerfort das Gejohle der Kinder anzuhören und ihren ewigen Bocksprüngen zuzusehen!“ Und sie lacht ein wenig verächtlich und fügt, ihm den Rücken wendend, hinzu: „Er ist keine Spur von einem Künstler.“ Er — Ulfheim, der Bärenschütze.

Zwar: „Er ist häßlich, so häßlich!“ Sie rauft ein Bündel Heidekraut aus und wirft es wieder von sich. Aber in der Häßlichkeit der Stärke liegt jenes Grauenvolle: „Das, was abschreckt und anzieht; vor allem anzieht“, nach Ellidas Wort. Rubek ist auch häßlich — doch nur abstoßend häßlich, seitdem sein Auge etwas so Müdes, Entsagendes hat, wenn er ihr, so hier und da, allergnädigst einen Seitenblick schenkt.

Kein Band der Ehe, der Gewohnheit, des Vorteils kann den Künstler und dieses Weib länger fesseln. Maja, schön, frisch, naiv, ist keine gewöhnliche Natur, keine bloß käufliche; es hat Rubek Mühe gekostet, sie zu erringen, und sein Ruhm und Reichtum gelten der Enttäuschten nun nichts mehr. Sie verläßt — den zahmen Raubvogel; sie will l e b e n — statt alles andern.

Maja und Ulfheim

Der Starke muß ihr Ideal werden, der kein Künstler ist, aber ein Meister — im Meistern. Treffend vergleicht er sich darin mit Rubek: „Wir arbeiten beide in einem harten Material. Er hat den Marmor, an dem er sich abschinden muß, und ich schinde mich ab an krampfhaft zitternden Bärensehnen. Und beide geben wir nicht eher nach, bis wir uns zum Herrn gemacht, den widerstrebenden Stoff bezwungen haben.“

Seine Barschheit, sein Abscheu vor den Menschen, den halbtoten Stubenfliegen, seine Freude an den gierig fressenden Hunden, erschiene zu absichtlich, zu sehr hervorgehoben; sein prahlerisches Birschen auf Weibsleute, wenn sie nur frisch und vollsaftig sind, hätte etwas Widerwärtiges — fühlte man nicht seiner zur Schau

getragenen Roheit das Gewollte, Gewaltsame an, schon ehe sich dies Unwesen erklärt aus jenem Erlebnis mit dem jungen Ding. Ein gutes, warmes Gemüt, durch Gift in Gärung versetzt, durch Gegengift der Wiedergesundung fähig.

Unmittelbar überzeugend wirkt dann die Vereinigung dieses Paares hoch oben im Gebirge. Er glaubt sie in seiner Macht und will sie mit triumphierender Gewalt in eine alte Jagdhütte schleppen, die schon mehr als eine Königstochter beherbergt habe. „In den Schweinekofen?" fragt Maja und wehrt den auf sie Eindringenden so natürlich, in halb scherzender Tapferkeit von sich ab, daß er, statt der gewohnten Beute, die liebe Jagdkameradin in ihr erkennen muß und die Kameradin fürs Leben.

Und die beiden, nur zeitweilig toten Lebendigen gelangen aus dem Grab der Ehe und dem Grab der Selbstpeinigung in die Freiheit, gelangen von der gefährlichen Höhe hinab in die Sicherheit, wo sich leicht ein Heim findet — für die, die da nichts weiter begehren als Frau Maja und der Jäger Ulfheim.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Wie durch die Stille der Winternacht in seltsam ungesuchter Harmonie alle Glockenschläge zusammenklingen über einer schlafenden Stadt, die nahen voll und deutlich, die fernen abschwellend und verschwimmend: so tönen in diesem Mitternachtswerke noch einmal zusammen alle Motive und Probleme und Symbole der früheren Dramen, alle Fragen und Zweifel eines ganzen Dichterlebens — tönen noch einmal zusammen über einer schlafenden Welt.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Am 5. März 1900 beantwortete der Dichter des Epilogs eine Frage nach seinen Plänen mit Vorsicht und Zuversicht: „Ob ich ein neues Drama schreiben werde, weiß ich noch nicht, aber wenn ich fürderhin die geistige und körperliche Kraft behalte, deren ich mich jetzt noch erfreue, so könnte ich mich wohl den alten Schlachtfeldern nicht fernhalten. Aber in diesem Falle würde ich dann mit neuen Waffen und in neuer Rüstung auf den Plan treten."

Am 15. März erlitt er einen Schlaganfall; Ende Januar 1901 den zweiten. Von den Seinigen betreut, unter ständiger Pflege eines ergebenen Arztes, erduldete er noch fünf Daseinsjahre — ein lebendig Toter. Zwar nicht körperlich leidend und in ungetrübtem Bewußtsein, doch wir ahnen, mit welchen Gedanken und Gefühlen. Er, dem es inneres Gesetz gewesen und der es sich vom Schicksal erhofft und erwartet hatte:

Hammerschlag auf Hammerschlag
Bis zum letzten Lebenstag.

Am 23. Mai 1906 endete das schweigsame Ringen — erlagen mächtige Lebens- und Schaffenskräfte der Übermacht des Todes. Am 12. Juni wurde er bestattet von seinem Volke, allein inmitten eines grün sich emporwölbenden Angers.

Als Denkstein auf der Ruhestätte ein Obelisk. Symbol dieser schroff aufragenden — einsam aufstrebenden Persönlichkeit. Symbol eines wie aus Granit gemeißelten Lebens nach dem kategorischen Imperativ des Genius:

„Leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie verlangen.“

Anmerkungen

Zeichenerklärung

W = Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache. Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenther. Berlin, S. Fischer. 10 Bände.

V = Volksausgabe in fünf Bänden, herausgegeben von Julius Elias und Paul Schlenther im gleichen Verlag. 5 Bände.

N = Henrik Ibsens Nachgelassene Schriften, herausgegeben von Julius Elias und Halvdan Koht. Berlin, S. Fischer. 1909. 4 Bände.

WJ I = Henrik Ibsen von Roman Woerner, Band I, 3. Aufl.

Einleitung

S. 1. Des Dichters Vorrede. W I, 511. Vgl. Henrik Ibsens Samlede Vaerker, I.

S. 3. Den Spitznamen. John Paulsen, Erinnerungen an H. Ibsen. Berlin, S. Fischer, 1907, S. 175. Meister Gert Westphaler oder der geschwätzige Barbier. Vgl. Dänische Schaubühne, neu hg. von J. Hoffory und P. Schlenther. Berlin, 1888, I, 196.

S. 5. Gewagten scheinbaren Inkonsequenzen der Natur. Vgl. Grillparzers Sämtliche Werke, hg. von August Sauer (Cottasche Bibliothek der Weltliteratur) Bd. 18 S. 189; Bd. 19 S. 126.

S. 6. Ob es für den Künstler das Rechte sei. Vgl. Hebbels Sämtliche Werke. Hist.-krit. Ausg. von Richard M. Werner. Tagebücher Bd. I S. 3 f.

S. 8. „Ibsen als Idealist" von Adalbert von Hanstein, Leipzig 1897.

S. 13. Engländer anstatt Menschen. Später hat der besser unterrichtete Ibsen Engländern und Amerikanern nicht nur Gerechtigkeit angedeihen lassen, sondern mit seiner Bewunderung für ihre großen Eigenschaften nicht zurückgehalten. W X, 222.

S. 15. Zu erwecken. WJ I, 48.

S. 18. Von ihrem häßlichen Lächeln hinter meinem Rücken. Gustaf af Geijerstam bemerkt in einem Aufsatz: „Ibsen der Mensch" (Schaubühne II. Jg., S. 726 f.): „Nicht umsonst läßt er Peer Gynt das Gelächter hinter seinem Rücken hören, das nichts Gutes verheißt. Einer der hervorragendsten Männer Norwegens erzählte . . . , daß es in Henrik Ibsens jüngern Jahren mehr als einen gegeben habe, der Zweifel an seiner Dichtergabe gehegt hätte — auch in seinem intimsten Kreise."

S. 19. Julius Bab. Schaubühne, II, 703: Ibsens Unsterblichkeit.

S. 20. Kaempeviser. WJ I, 67.

S. 21. Paa vidderne. WJ I, 104.

S. 25. Die Illusion der Wirklichkeit. Schon 1857 schrieb er: „Wir haben eigentlich kein Recht, von der wahren historischen Tragödie Fakta der Geschichte zu verlangen, wohl aber deren Möglichkeiten, nicht die nachweisbaren Personen und Charaktere der Geschichte, aber den Geist und die Denkart des Zeitalters. In diesem Sinne wäre Götz von Berlichingen genau so gut eine historische Tragödie, auch wenn die Fabel ganz und gar vom Dichter erfunden wäre, während Schillers Wilhelm Tell, Wallenstein, Maria Stuart usw. unhistorisch sind, ebenso wie Shakespeares Macbeth u. a. Denn obwohl diese Werke historische Tatsachen darstellen, so

beruht doch die Darstellung auf einer vollständigen Aufhebung jeder Eigentümlichkeit, sowohl des geschilderten, wie jeglichen andern Zeitalters und Zeitgeistes." W I, 369 f.

Kap. I

S. 31. Dresdener Brief. Mitgeteilt von J. Elias in der Neuen Rundschau 1906, 1508.

S. 31. Gewisse satirische Stellen. Vgl. N IV, 271.

S. 32. Ich will die Möglichkeit zugeben. Vgl. N IV, 275 und 276.

S. 37. Ihn nicht anerkennt. Nach Christian Collin: „H. Ibsen und Norwegen" (Neue Rundschau, 1907, 1285) wäre dieser Zug von Björnson entlehnt, der da sagte: „Ihr seid unfähig, mich anzuerkennen."

S. 46. Oder Deutschland. In Minna von Barnhelm wiederholt der Wirt die Worte Minnas: Der König kann nicht alle verdienten Männer kennen usw. Es wäre aber wohl möglich, daß auch Lessing das von einem Franzosen entlehnt hätte.

S. 49. Ibsens erste Häuslichkeit. Neue Rundschau, 1906, 1465: Julius Elias, Christianiafahrt.

S. 51. Reichlichen Stoff zu Reiseschilderungen. Eine überaus feine, wertvolle Schilderung, betitelt „Abydos", ist uns doch erhalten. N I, 183 ff.

S. 51. Ballonbrief. WJ I, 350 ff.

S. 52. War sehr haushälterisch. Neue Rundschau, 1906, 1460: J. Elias, Christianiafahrt.

S. 52. Ist schon dargelegt worden. WJ I, 273 f.

S. 56. Gottfried Körner in seiner ausführlichen brieflichen Kritik des Wilhelm Meister.

S. 57. Die Fahne der Idee hochhalten. Die Redensart ist nach Paulsen (Erinnerungen an H. Ibsen, S. 180) einem Gedichte von Jonas Lie entnommen.

S. 57. Heires „genug" ist von dem Dichter Paulsen in der Johannisnacht entlehnt (J. Elias).

S. 61. Den Schlaf der Welt: Hebbels Gyges, Vers 1812 ff.

S. 61. Wahrheit und Freiheit: Schon die Losung Wergelands. Vgl. Halvdan Koht, Wergeland, Kristiania 1908.

S. 63. Camila Collett. Vgl. WJ I, 106 ff.

Kap. II

S. 65. Medea des Euripides, übersetzt von Wilamowitz. Er bemerkt über diese Tragödie: „Hier sehen wir vor allen Dingen das Recht der

Frau gegenüber dem Mann in der Ehe vertreten; das illustriert die ganze Handlung." Also: die Frauenfrage im allgemeinen wird aufgeworfen in der Medea; und des Euripides Jason, wie sein Admet entsprechen im großen und ganzen, in der Haltung, dem Helmer Ibsens.

S. **66**. Im Vorwärtsschreiten. „Die Frauen an Henrik Ibsen" von U. Carolina Woerner (Einiges über Ibsen. Zur Feier ihrer Mai-Festspiele hg. von der Ibsen-Vereinigung zu Düsseldorf, 1909, S. 50).

S. **70**. In eigener Schule. Von Ibsens Dramen dürfte man etwa behaupten, was Otto Ludwig über Emilia Galotti sagt: „Die innere Technik ist shakespearisch, die äußere französisch. Diese letztere hat vielleicht kleine Behelfe eingeschmuggelt."

S. **70**. Alfred Kerr: Das neue Drama², namentlich S. 124.

S. **70**. Perrens: Littérature française au XIX siècle, p. 366.

S. **71**. Pellissier: Mouvement littéraire contemporain, p. 96.

S. **71**. Comme si les personnages. Perrens, l. c. p. 362.

S. **73**. „Das Naturell der Frau." Das Künstlerische echter Weiblichkeit wird auch im Entwurf zu den Stützen der Gesellschaft sehr hervorgehoben. Vgl. N III, 65 und IV, 293.

S. **79**. Schöne Natur. Vgl. Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung: „Sobald wir aber Ursache haben zu glauben, daß die kindische Einfalt zugleich eine kindliche sei, daß folglich nicht Unverstand, nicht Unvermögen, sondern eine höhere (praktische) Stärke, ein Herz voll Unschuld und Wahrheit, die Quelle davon sei, welches die Hilfe der Kunst aus innrer Größe verschmähte, so ist jener Triumph des Verstandes vorbei und der Spott über die Einfältigkeit geht in Bewunderung der Einfachheit über." Man vergleiche auch weiterhin: „Wenn ein Mensch ohne Weltkenntnis, sonst aber von gutem Verstande" usw. Ferner: „Das Naive der Denkart" usw.

S. **82**. Julius Elias = N IV, 297. B. Shaw hat Unrecht, wenn er meint, die Fischerleute im „Brand" fänden die Sache nicht so ernst wie der Held und weigerten sich deshalb zu fahren. Sie sind doch als befangen in religiösen Vorstellungen anzunehmen, als überzeugt von der Wichtigkeit eines guten und tröstlichen Hingangs. Sie wollen einfach ihr Leben nicht wagen aus Liebe zum Leben. Und sicherlich ist das bei Ejnar der Fall, sonst würde er, wenn auch nur, um den Schein zu retten, doch vorschützen, daß ihm Brands Zweck das Opfer nicht wert scheine. Vgl. Shaw, Ibsenbrevier, S. 62. (Ich muß leider nach der ungenügenden deutschen Ausgabe anführen, da die englische vergriffen ist.)

S. **82**. Als Ibsen den Fall Nora zum ersten Male ins Auge faßte. Fritz Mauthner nennt einmal (im Berliner Tageblatt vom 13. April 1899) Hebbel einen „ganz modernen Dichter", einen „Seelenzerfaserer, ohne welchen Ibsen vielleicht nicht ganz Ibsen geworden wäre",

und legt dann bis ins einzelne dar, wie das Noraproblem schon in Hebbels Mariamne vorhanden sei. „Mariamne ist eine Nora, wenn man sich nur die Mühe nimmt, von dem Mord und Totschlag der historischen Tragödie abzusehen, und den innersten Gegensatz zwischen der selbstherrlich liebenden Mariamne und dem tyrannischen verliebten Herodes zu betrachten. Was Hebbel uns zeigt, ist auch ein Puppenheim, freilich eines, in welchem vier oder fünf von den schönsten Puppen nach altem Tragödienbrauch die Köpfe abgeschlagen werden; einerlei, es ist eigentlich nur Modesache, ob die Menschen durch das Beil, durch das Feuer oder durch seelische Kränkungen umgebracht werden, und den Wechsel in dieser Mode nennt man Kulturgeschichte. In Hebbels Puppenheim geht ebenso wie in dem von Ibsen ein großgesinntes Weib daran zugrunde, daß die innig liebende von einem bloß verliebten Gatten nicht verstanden wird. . . Doch Herodes ist in seiner brutalen Eifersucht blind wie Noras Gatte, das Wunderbare tut er nicht, an das Wunderbare glaubt er nicht . . . Und jetzt ist sie mit ihm fertig. Sie verläßt ihn und ihre Kinder. Daß sie sich nicht begnügt, die Türe hinter sich zuzuschlagen, daß sie sich zum Zweck der gründlichen Abrechnung von ihm hinrichten läßt, das liegt eben im Charakter der historischen Tragödie; Ibsen schildert den Seelenmord, wo der historische Stoff den Henker rufen läßt. Ein Tanz in sehr ähnlicher Stimmung geht da und dort der Katastrophe voran; die gemarterte totbereite Nora tanzt eine lustige Tarantella, um ihr Leben noch für einige Stunden zu fristen; Mariamne tanzt vor ihren Gästen nach der letzten Entdeckung, um ihren dummen Herodes zu reizen und ihn an ihre Untreue glauben zu lassen." Fritz Mauthner gibt dann der literargeschichtlichen Forschung die Frage zu erwägen, ob die Seelenverwandtschaft zwischen Mariamne und Nora ein bloßer Zufall sei oder nicht; ihm scheine, daß Mariamne von selbst zur Nora werde, wenn man sie aus dem Mordhause zu Jerusalem in kleinbürgerliche Verhältnisse versetze. — Diese Frage wird sich vielleicht nie mit Bestimmtheit beantworten lassen. Jedenfalls müßte man im Auge behalten, daß das Noraproblem von Selma zu Nora eine Entwicklung durchgemacht hat, daß also Hebbel nur Anreger (oder Mitanreger) zu dieser Entwicklung gewesen sein könnte. Der Tanz Noras ist sogar in der ersten Fassung des Puppenheims nicht vorhanden — ist eine ganz späte Einfügung.

S. 85. Ob der Geist des Lebens: Hebbel, Werke, XI, 9; und vivida vis ingenii: Horaz.

S. 86. Schillerische Worte aus dem 9. Briefe über die ästhetische Erziehung usw.

S. 87. Bis zur Abrechnung Noras mit dem Gatten... dieser Schluß. Ibsen an Prozor (23. I. 1891): „Ich könnte beinahe sagen, gerade der Schlußszene wegen ist das ganze Werk geschrieben."

S. 89. Die „befriedigende" Änderung des Schlusses lehnen wir ab, und dem unverständigen Tadel, daß Noras Weggehen überhaupt kein Abschluß sei, könnte man am besten begegnen mit jenem treffenden Wort des jungen Ibsen (W I, 373): „Der wirkliche Schluß liegt außerhalb des Rahmens. Der Dichter hat die Richtung angedeutet, in der dieser Schluß zu suchen ist; und nun ist es unsere Sache, ihn mitdichtend zu finden — jeglicher für sein Teil." Wiederum das Finden der „Richtung" würde eine feine Stelle Jacobsens erleichtern (Werke, I, 303). Das dort von Fennimore Gesagte paßt auf Nora. Nicht, was sie den Tag darauf tun wird, sondern daß sie eine Seite hervorkehrt, die er nicht wird vergessen können, ist das Entscheidende.

Kap. III

S. 91. Zu den erschreckenden Gespenstern. Eine andere ästhetische Milderung benennt der feinfühlige Phil. Otto Runge mit den Worten: „. . . auch das größte Kunstwerk, in welchem Schrecken und Entsetzen hausen, ist beruhigend, weil es konsequent ist." Ausgabe von E. Sulger-Gebing (Statuen deutscher Kultur, C. H. Becks Verlag) S. 73.

S. 93. Die heutige Wissenschaft. Vgl. z. B. die Einleitung zum Hippolytos von Wilamowitz, S. 32.

S. 102. Runebergs Fjalar. Werner Söderhjelm, Källorna till Kung Fjalar. (Särtryck ur Sv. Litteratursällsk. Förhandl. o. Uppsatser, 20.) Vgl. auch desselben Verf. großangelegtes Werk: Joh. Ludv. Runeberg. Hans Lif och hans Diktning. Helsingfors. Zwei Bände 1904 und 1906.

S. 105. Jokaste. Ein Herr W. L. Courtney, der den Ödipus für die englische Bühne zu bearbeiten hatte, schrieb dem berühmten englischen Zensor, er habe die Jokaste, „die vielleicht etwas anstößig wirken könnte", vorsichtig im Hintergrunde gehalten. Trotzdem wurden der Jokaste die Bretter, die die englische Welt bedeuten, verwehrt. Mit Recht, natürlich.

S. 109. Paul Heyses Urteil. Große germanische Künstler haben von je kein solches Gesetz anerkannt. Ich erinnere hier nur an den Syphilisdämon auf Matthias Grünewalds Isenheimer Altar in Colmar.

S. 110. Des jungen Goethe. Briefe, 2, 162: an Lavater.

S. 112. Alfred Kerr. Das neue Drama[2], S. 35.

S. 112. Ein Bild der Frauenart. Das Urbild, oder sicher eines der Modelle für Frau Alving, ist Susanna Ibsen gewesen.

S. 113. Der Bohrer mit Berechnung angesetzt. „Das Drama mit seiner bedächtigen Empörung" charakterisiert es Maximilian Harden (Zukunft, 1907, 111).

S. 117. Psychiatrisch nicht einwandfrei. Noch mehr zugunsten des Dichters spricht sich Oskar Aronsohn aus, dessen pathologisch-

literarische Studie über Oswald Alving (Erläuterungen zu Ibsens pathologischen Gestalten, I, Halle, 1909) mir nicht mehr rechtzeitig zur Hand gekommen ist.

S. 117. Gib mir die Sonne. Aronsohn erklärt dies für Wortverwechslung (Paraphasie). „Oswald kann infolge des krankhaften Vorgangs in seinem Gehirn nicht mehr das richtige Wort finden: ‚Mutter gib mir die Pulver', und gebraucht dafür das falsche Wort ‚Sonne', weil die Sonne, nach der er sich so lange gesehnt hatte, eben . . . aufgegangen ist und seine Aufmerksamkeit beschäftigt hat" (a. a. O. S. 20). — Übrigens, das darf den über die „Mörderin des Sohnes" voreilig Empörten gesagt werden, wird Frau Alving des Sohnes Verlangen wohl schwerlich erfüllen, sondern ihn pflegen, wie Nietzsches Angehörige ihn gepflegt haben, nur zu glücklich, wenigstens noch seine irdische Hülle scheinlebend eine Zeitlang zu besitzen.

Kap. IV

S. 122. In einer echten Komödie. Vgl. Eine deutsche Komödie. Wagner-Jahrbuch 1886, 211.

S. 122. In vergifteten mit Bakterien erfüllten Abwassern. Schon in einem Briefe von 1879 (W X, 279) ist die Metapher gebraucht, die dann zur Fabel des Volksfeindes ausgestaltet wurde: „... solange nicht der geistige Grund und Boden gesäubert ist, und Abfluß geschaffen ist für all die Versumpfung".

S. 128. Goethe hat wiederholt über die Mehrheit abgeurteilt. Es war ihm nichts „widerwärtiger als die Majorität, denn sie besteht aus wenigen kräftigen Vorgängern, aus Schelmen, die sich akkomodieren, aus Schwachen, die sich assimilieren, und der Masse, die nachtrollt, ohne nur im mindesten zu wissen, was sie will".

S. 129. Norma. Im Vorwort zur Norma (N I, 21) heißt es, in den einhundertundsechs Köpfen der Landesabgeordneten im Storthing „ist die Genialität, die Beredsamkeit, der Patriotismus, die Liberalität aufgehäuft in kompakten Massen". Von dieser Vorstellung zur Vorstellung der kompakten Majorität war kein weiter Weg. Überhaupt bekundet sich in dieser Vorrede (und etwa auch in der Besprechung von Huldrens hjem W I, 302) schon überall der eigentümliche sarkastische Witz des späteren Ibsen, obgleich nur in Andeutungen und schwächeren Linien.

S. 130. Mit kleinen Steinen. Die Steinigungsszene hat ihr Vorbild in der Wirklichkeit. 1879 wurden in Christiania Björnson und H. E. Berner als Volksfeinde gebrandmarkt, und der Pöbel sammelte sich vor Berners Hause an und wollte ihm die Fenster einwerfen.

S. 132. Des Volkes Stimme. Auch der junge Bismarck nennt

die Zeitungsschreiber in einem von Erich Marcks angeführten Briefe „die Lieferanten der öffentlichen Meinungen“ und „Stimmen des Volkes“.

S. **134**. Der alte Dachs, eine Figur, die schon für die Stützen der Gesellschaft ins Auge gefaßt war (Mads Tönnesen, vgl. N III, 6 usw.; IV, 308), bietet, als „zäher Geizhals und schäbiger Schlaumeier“ (Elias), stets weniger Geld, so oft er sein Angebot wiederholt — gleich dem Wirt in der Minna von Barnhelm, A. III, Sz. 3 (vgl. oben Anm. zu S. 46).

S. **136**. Ibsen hat selbst. N IV, 309 ff.

S. **138**. Der stärkste Mann. Ibsen an G. Brandes 1872 (W X, 185): „Mir wenigstens scheint, der Einsame ist der Stärkste“. — Wallenstein: „Ein starkes Herz will sich auf seine Stärke nur verlassen“. F. Schlegel, Alarkos: „So starke Seelen sind allein am stärksten“ (— dem verachteten Schiller nachgebetet). Tell: „Der Starke ist am mächtigsten allein“. — In des jungen Goethe Parabeln erscheint die Notwendigkeit des Alleinstehens schön gemildert: „Uns ist wohl, sagte ein brüderlich gleicher Tannenwald zur Zeder, wir sind so viele, und du stehst allein. Ich habe auch Brüder, sagte die Zeder, wenngleich nicht auf diesem Berge.“

Kap. V

S. **145**. Fragt Otto Ludwig. Der Verneinung Ludwigs stünde wenigstens ein Beispiel entgegen, der Prinz von Homburg, wenn wir Hebbel (Werke 11, 333) zustimmen: „Daß uns in diesem Drama auf eine Weise, wie es sonst nirgends geschieht, der Werdeprozeß eines bedeutenden Menschen in voller Unmittelbarkeit vorgeführt wird . . . daß wir ihn von seiner untersten Stufe an bis zu seinem Höhepunkt begleiten“ usw. Es ist aber wohl zu beachten, daß dieser Werdeprozeß von der untersten Stufe zum Höhepunkt doch eigentlich sprungweise vor sich geht, ja man darf sagen, mit einem gewaltigen Sprung. Ein plötzlicher Umschlag unter stärkstem Druck ist es, der aus dem „charakteristischen Durcheinander von rohen Kräften und wilden Trieben“ eine Mannesseele formt, der den „Kometen in einen klaren auf sich selbst beruhenden Fixstern verwandelt“. Otto Ludwig behält wohl Recht — denn er spricht doch nur das Beschränkungsgebot aus, das in der dramatischen Form selbst gegeben ist.

S. **149**. Meinte ich. WJ I, 115.

S. **150**. Fr. Th. Vischer: Ästhetik, I, 453. Und noch einmal: I, 449.

S. **151**. Die Kantische. Ausg. der Berliner Akademie, VII, 93.

S. **158**. Hedwig. Nach Paulsen (Erinnerungen an Ibsen, S. 122) hat der Dichter in Hedwig das Wesen seiner Schwester, Frau Hedwig Stousland, als Kind wiedergegeben. — Björnson erzählt, nachdem er Hed-

wig Stouslands Bekanntschaft gemacht hatte, da habe er verstanden, wie sehr Ibsens Hang zum Mystizismus ein Familienerbe sei (N IV, 316).

S. 164. Der angeschossenen Wildente. Ein Gedicht Welhavens (deutsch N IV, 314) hat Ibsen zu dieser symbolistischen Verwendung angeregt.

Kap. VI

S. 166. Snoilsky. „Der träumerische Geistesaristokrat" hat für die Gestalt Rosmers Modell gestanden (N IV, 320).

S. 173. Hat das Drama seinen Namen. Ursprünglich sollte es betitelt werden: Weiße Rosse (N III, 261 und IV, 318).

S. 178. Unmöglich ist das Christentum. — In den Aufzeichnungen zu den Gespenstern findet sich wohl die radikalste Äußerung, die Ibsen je niederschrieb — ein Torpedo unter die Arche, gegen den dies „Unmöglich" nur eine Petarde ist. N III, 178: „Der fertige Mensch ist nicht mehr ein Naturprodukt, er ist ein Kunstprodukt, so wie das Korn es ist, und die Obstbäume und die kreolische Rasse und die edlen Pferde- und Hunderassen und der Weinstock usw. — Der Fehler liegt darin, daß die ganze Menschheit mißlungen ist. Wenn der Mensch verlangt, zu leben und sich menschlich zu entwickeln, so ist das Größenwahn. Die ganze Menschheit und vor allem die Christen leiden an Größenwahn."

S. 184. Der alte Stammsitz. Es handelt sich nicht um eine „Burg", wie Brandes irrtümlich meint (Henrik Ibsen, Die Literatur, Bd. 32, 2).

S. 185. Rektor Kroll. In diesem Politiker soll Ibsen in erkennbaren Konturen die Gestalt eines seiner konservativen Jugendfreunde hingestellt haben. Hierüber und über die „politischen Aktualitäten", die dem Drama zugrunde liegen, vgl. N IV, 321 ff.

S. 185. Brendel. Der phantastische Träumer, der das Modell für Brendel gewesen, dürfte wohl derselbe sein, von dem G. Brandes erzählt als vom Urbild des Peer Gynt (Die Literatur, Bd. 32 S. 25).

S. 185. Die Akten: W X, 500.

Kap. VII

S. 197. Richard Dehmel. Ges. Werke, S. Fischer, Berlin, VIII, 62.

S. 198. „Man soll nicht wissen . . ." Neue Rundschau, 1906, 1513.

S. 202. „Daß die Symbolik . . ." Hebbel, Tb. II, 2414.

S. 204. Wie schon in Molde, stand er in Säby: N IV, 330.

S. 205. „Nicht nach Lobeserhebungen": Neue Rundschau, 1906, 1502.

S. 205. „Meinen Besuch in Berlin": Neue Rundschau, 1906, 1511.

S. 208. Ellida: Ich glaube . . . N IV, 7 und 328.

S. 210. Erich Schmidt. H. v. Kleists Werke II, 172.

S. 214. Kwäne. N IV, 330.

S. 215. E. Reich: Ibsens Dramen, 6. Aufl., S. 356.

S. 216. Sonderbaren Einfluß: Paulsen, Erinnerungen, S. 123 A.

S. 218. Erich Schmidt. Nach der Première der Frau vom Meere im Berliner K. Schauspielhaus, erzählte mir E. S., habe der Dichter auf seine Skrupel gegen das ausgleichende Ende wörtlich gesagt: „Ja, wie meine Ellida und Dr. Wangel nun miteinander leben werden, das muß die Zukunft lehren."

S. 218. J. P. Jacobsen. Nach Tilskueren 1886 abgedruckt in Halvorsens Norsk Forfatterlexikon.

S. 224. Hildes Wesen. N III, 261.

Kap. VIII

S. 227. Von alltäglicher Wirklichkeit und Wahrheit. Conrad Ferd. Meyer (an François Wille): „. . . desto wahrer ist die neueste Dichtung Ibsens, und von den merkwürdigsten Wirkungen". C. F. Meyers Briefe, hg. von A. Frey, I, 211.

S. 231. Leugnete ihn sanft. Maximilian Hardens oben angeführtes Wort „bedächtige Empörung" kennzeichnet nicht nur die Art des einen Dramas Gespenster, es gilt von dem „Anarchisten" Ibsen überhaupt.

S. 233. Ørnulf usw. Vgl. WJ I, Kap. IV.

S. 233. G. Naumann. Zarathustra-Kommentar, 4 Teile, Leipzig, H. Häffel, 1899—1901.

S. 234. Abschnitt der Götzendämmerung. Das zahme als das kranke Tier ist schon vorher eine Nietzsche geläufige Anschauung; ich wähle diese Stelle nur als die deutlichste.

S. 240. Hoffory. G. Brandes (Die Literatur 32, 31) verschleiert den Namen, obwohl Ibsens Brief an Julius Elias (W X, 394) die Verhüllung eigentlich unmöglich macht.

S. 240. Keineswegs unangenehm berührt. Fritz Mauthner bestätigte mir das und zeigte mir einen Brief Hofforys an ihn, unterzeichnet Ejlert Lövborg.

S. 240. Half die Fabel bilden. Gleichwohl betont Elias mit Recht, die Grundlinien der Gestalt Lövborgs seien schon in Brendel vorgezeichnet (N IV, 338). Man kann hier eine Art Transfusionsverfahren beobachten: wie dem Typus des vagabondierenden Revolutionärs aus den Adern eines Lebenden frisches Blut zugeführt wird.

S. 241. Die Tochter ihres Vaters. Kielland sagte 1892 zu Kahle, eine Person wie Hedda Gabler kenne man in Norwegen nicht; schon das Spielen mit den Pistolen des Generals, des Vaters, wirke komisch. „Wir haben keinen General in Norwegen, der Pulver gerochen hätte. Ibsen hat den Zusammenhang mit der Heimat verloren . . .“ (B. Kahle, H. Ibsen, B. Björnson und ihre Zeitgenossen. Aus Natur und Geisteswelt, 193, S. 48.) Nun, auch ein Friedensgeneral hat doch Säbel und Pistolen, mit denen gelegentlich wohl sogar geschossen wird. Ich selbst habe norwegische Offiziere, im Manöver, mit Pistolen schießen sehen. Warum sollte also die Tochter eines norwegischen Generals nicht mit den Waffen des Vaters hantieren? Immerhin mag ein General und die Tochter eines Generals „da droben“ nicht die von Ibsen gedachte, südlicheren Vorbildern abgesehene Rolle spielen.

S. 244. Zwecklosen Daseins. In den Aufzeichnungen zu dem Drama heißt es (N IV, 55): „Was sie quält, ist der Mangel eines Lebenszwecks.“

S. 245. Walter Calé. Nachgelassene Schriften. S. Fischer, Berlin. 2. Aufl. 1907.

S. 252. Eines der merkwürdigsten Bücher: über die Kulturentwicklung der Zukunft. F. Schlegel glaubte, daß es „einem Newton der Geschichte der Menschheit“ sogar möglich sein würde, den künftigen Gang der menschlichen Entwicklung vorher zu bestimmen (Über das Studium der griechischen Poesie. Minor, I, 89). Also einen echt romantischen Gedanken läßt Ibsen seinen Lövborg ausführen, sicher ohne von Schlegel „angeregt“ zu sein.

S. 253. Verfängliche Fragen nur verhüllt: „Die emanzipierte Frau, die auch die Männersprache beherrscht. Mit weiblichen Abschwächungen“ (Fritz Mauthner, Kritik der Sprache, I, 2. Aufl., S. 58).

S. 254. Auch tragisch zu nennen. „Auch wenn uns die Größe einer Person als von jeher ins Niedrige oder Böse herabgezogen vorgeführt wird, vermag dies objektive Unglück schon für sich tragisch zu wirken“ (Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 1897, S. 59 und 165).

S. 254. Auf den Höhen: WJ I, 104 f.

S. 255. Mit Weinlaub im Haar. Med löv i haaret schon im Brand symbolisch gebraucht. Wenn nicht in bezug auf Hedda, so doch auf den Dichter selbst, dürfte man ein Wort Nietzsches anführen: „Der einzelne Gedanke, auf den ein bedeutender Mensch, zum Gelächter und Spott der Unbedeutenden, großen Wert legt, ist für ihn ein Schlüssel zu verborgenen Schatzkammern, für jene nicht mehr als ein Stück alten Eisens.“ (Menschliches, Allzumenschliches, I, S. 181.)

S. 256. Tante Julles Vorbild war eine Drontheimerin, Elise Holck, die ihre geisteskranke Schwester lange Jahre pflegte. N IV, 339.

S. 257. Kaum je das Liebenswerte hervorgekehrt. Zum

Beweise, daß man den entgegengesetzten Eindruck empfangen kann, vgl. Maximilian Harden, Literatur und Theater, Berlin 1896, 59: „Nie vielleicht ist angeborene Unliebenswürdigkeit, nörgelnde Impotenz liebevoller und mit subtilerer Farbe gemalt worden, nie hat Ibsen gutmütigen Männeregoismus gerechter und zarter gestaltet."

S. 259. Christian Collin, Neue Rundschau, 1907: „H. Ibsen und Norwegen".

Kap. IX

S. 261. Da saßen die Zwei: in gebundener Rede übertragen W I, 169.

S. 261. Das Thema: Ehe. Dem nordischen Dramatiker steht darin der spät römische sehr nahe: auch dem Seneca bietet fast ausschließlich die Ehe mit ihren Konflikten das Thema.

S. 263. Baupläne. Vgl. WJ I, 347.

S. 265. Solche Darstellung vergeht nicht. Am treffendsten spricht das Wilhelm Schäfer aus (Neue Rundschau 1908, S. 1708): „Wenn nur das Interesse an seinen Problemen die Dramen Ibsens halten könnte, wären sie schon heute verloren; mir scheint aber, ihre Verwertung geschah so absolut, daß umgekehrt die Dramen und ihre Menschen die Probleme lebendig erhalten werden; so daß in Ibsen ein Stück Zeit erhalten bleibt (wie in Shakespeare oder den Griechen), das ohne seine Kunst für das menschliche Gefühl verloren wäre."

S. 267. Und also überlebt haben. Vgl. U. C. Woerner, Gerhart Hauptmann (in Munckers Forschungen zur neueren Lit.-Gesch., IV), 2. A. 1901, S. 27.

S. 275. Mit einem Vergangenheitsgewissen. Vgl. Ibsens „Aufzeichnungen" (N I, 208): „Das Gewissen ist nichts Stabiles. Es variiert bei den verschiedenen Individuen und im Wechsel der Zeiten. Des Bauern Gewissen ist altmodisch, abgelebt. Die abgelebten und die werdenden Gewissen sind es, zwischen denen die Parteikämpfe geführt werden." Die schlimmsten Kämpfe aber werden geführt, wenn ein altmodisches Gewissen einem werdenden Rang und Raum streitig macht im Innern erregbarer Menschen einer Übergangszeit.

S. 276. Rahel. Ellen Key, Rahel Varnhagen, Haberland, Leipzig S. 91.

S. 280. Ein wenig pathologisch. Wie der Text den Ausdruck „ein halber Epileptiker" (N IV, 341) rechtfertigen könnte, ist nur nicht ersichtlich.

S. 280. Auf dem Turme singen hören. Dieser „Gesang in den Lüften" schon in Kaiser und Galiläer, N IV, 341.

S. 282. Hilde Wangel war schon für Rosmersholm ins Auge gefaßt. Ihre „Vorbilder" im Leben lernte Ibsen aber erst später kennen, nämlich die dänische Schauspielerin Frau Engelcke-Friis 1887, die Wienerin Emilie Bardach 1889. Also hier wohl dasselbe Transfusionsverfahren wie bei Lövborg-Hoffory. Vgl. N IV, 343.

S. 285. Meint sie kindlich: wie Nora, die keine Rücksicht nehmen will auf fremde Leute. N IV, 342.

S. 286. Die Spitze eines Turmes erklettern. Fast ließe sich eine Bemerkung Hebbels anwenden auf diese Katastrophe: „Sonst wäre es am Ende auch tragisch, wenn einer im Traumzustand die Spitze des Daches erkletterte und, dort von der Geliebten erblickt und im ersten Schreck der Überraschung beim Namen gerufen, zerschmettert zu ihren Füßen stürzte." (Werke XI, 323.)

S. 287. Nach Christiania übergesiedelt. Vgl. die beiden Aufsätze von Julius Elias und Alfred Kerr („Der Tag" 22. Juni 1906 und 1. Juli 1906), beide betitelt: „Ibsen und die Konvention".

S. 287. Alterslyrik. In einer feinen Abhandlung über „Ibsens Alterskunst" (Zeitschr. f. Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, hg. von Max Dessoir I, 4) hebt Dr. phil. Helene Herrmann bes. den balladesken Charakter hervor und erläutert auch an trefflich gewählten Beispielen der Urschrift die lyrische Tönung der Sprache. Helene Herrmann gehört zu den wenigen Ibsenbeflissenen in Deutschland, die wirklich Ibsens Dramen kennen, nicht bloß Übersetzungen davon — was heute keineswegs als selbstverständlich gilt.

S. 288. Die Kritik. Ich führe eine Besprechung an für viele: Die H. v. Gumppenbergs in den Münchener Neuesten Nachrichten vom 28. Februar 1907.

S. 291. Mutterhaß. Ich beziehe mich auf einen ergebnisreichen Bericht über „Kindermißhandlung", den Lydia v. Wolfring einem Kinderschutzkongreß in Wien erstattete.

S. 299. Den einzigen Weg am Bach entlang: was ihm (nach Hermann Bahr, in den „Masken", Düsseldorf, Heft I, 4) in Gossensaß den Namen „Bachmandl" eintrug. Auch Paulsens Erzählung von der Ersteigung einer etwas höher gelegenen — Bank in Berchtesgaden zeigt Ibsens Scheu vor körperlicher Bewegung.

S. 302. Nicht etwa die Rattenfängersage. Ibsen erklärte 1894 einem Mitarbeiter von Morgenbladet (Kopenhagen), er kenne die Sage gar nicht, habe aber eine Gestalt wie die „Rattenjungfer" in verschiedenen norwegischen Städten, Skien und Bergen, gesehen. Die Bergener Rattenmamsell sei während seiner Dramaturgenzeit dort in den Straßen herumgelaufen, von den Gassenjungen verfolgt. (Frankfurter Zeitung 39. Jg., Nr. 346.)

S. **304**. Edgar Steiger: Das Werden des neuen Dramas, II, 293.

S. **305**. Dem dritten Akte eingefügt. Gestrichen wohl schon deshalb, weil eine Feuer- und eine Wasserkatastrophe nicht gut nebeneinander verwertbar wären.

S. **306**. Sehnsucht zum Tode: Nietzsche, Werke A. I, VI, 107.

S. **306**. Selbstmordleben: ein Ausdruck Ibsens. N I, 208: „Man sagt, Selbstmord sei unmoralisch. Aber ein langsames Selbstmordleben zu leben — aus Rücksicht auf seine Umgebung?"

Kap. X

S. **307**. Dem Leben entnommen. Über die von Ibsen benützte Unterschlagungsaffäre, die sog. „Depotsache", vgl. N IV, 350.

S. **310**. Die Musik geliebt hat. Im Entwurf spielt Borkman selbst auf der Violine, von Frida begleitet, bei Beginn des zweiten Aktes „die letzten Takte eines Beethovenschen Stückes". In der endgültigen Fassung läßt er sich bloß vorspielen, was besser paßt — zu seinen Bewegungen und zu seiner Silhouette. Vorgespielt wird ihm aber — der Totentanz, und das hat etwas allzu Absichtliches.

S. **318**. Ehre und Glanz des Namens. So will Hjalmar, der dieselbe „Mission" hat, die Gunhild ihrem Sohn auferlegt, auch nur das „Strafmal" tilgen (N IV, 318 und III, 222).

S. **321**. Unter den Nebenpersonen. Auf Wilhelm Foß als ein Vorbild Foldals wird hingewiesen N IV, 351.

S. **324**. In H. Ibsens Familie. Vgl. die Anm. zu S. 158.

S. **326**. Am Taunitzer See: der sich auf keiner Landkarte findet. Ein See wie der Starnberger mag dem Dichter vorgeschwebt haben.

S. **328**. Ebensogut einen Bildhauer. Vgl. WJ I, 175 f.

S. **330**. Gedenken wir der Briefe: W X, 151 und 49.

S. **331**. Echt das erotische Gefühl. Man lese doch nur den von Brandes (Die Literatur, 32, 43) mitgeteilten Brief vom 11. Februar 1895 über Goethes Verhältnis zu Marianne von Willemer, über das der Dichter wohl einmal, vor langen Jahren, bei Lewes etwas gelesen und wieder vergessen habe — „weil das Verhältnis damals kein persönliches Interesse für mich hatte. Jetzt hingegen stellt sich die Sache etwas anders" usw.

S. **332**. Wenn wir Toten erwachen ist „Ein Beitrag zur Kenntnis Ibsens von Konrad Falke, Zürich 1908" betitelt, der manche gute Beobachtungen und Gedanken darbietet, z. B. über „ekstatische" Symbolik, über das monologische Gefühlsgleichnis bei Shakespeare und das intellektuelle Gleichnis von ausgesprochen dialogischem Charakter bei Ibsen.

S. **338**. Den Widerspruch. Vgl. WJ I, 28 f.

S. 337. Maja. Mag man nun an die indische Maja denken oder dies „junge, lichte, fröhliche Weib" mit dem Mai in Verbindung bringen („Maiensonne" meines Septemberlebens!)

S. 337. Bernard Shaw: Ein Ibsenbrevier, 2. Aufl., S. 91.

S. 340. Schlußfolgerung Hebbels. Diese und die weiterhin angeführte Stelle. Tb. II, 1944 und 2932.

S. 341. M. v. Ebner-Eschenbach in ihren Aphorismen. Bd. I der Ges. Werke.

S. 349. Keinen realen Schluß hat. WJ I, 213.

S. 349. Die Gebirgswanderung. Daß die zwei Paare droben noch eine Abschiedsfeier mit kalten Speisen und Champagner abhalten (s. die erste Form N IV, 198) — das wäre freilich der Realistik zu viel. Zu beachten ist, wie sehr Ibsen bis zuletzt Realist geblieben; zu bewundern, wie er schließlich genau das rechte Maß gefunden für seinen künstlerischen Zweck. Überhaupt: den Dramen Shakespeares und Kleists ist das prometheische Verfahren anzumerken, denen Lessings und Ibsens das epimetheische. Jene Meister mögen wohl auch nachträglich das einzelne besser verbinden, stützen, einfügen; diese aber tun grundsätzlich oder vielmehr ihrer Natur gemäß die Hauptarbeit nachträglich. (Vgl. über Ibsens Arbeitsweise N IV, 213 ff.)

S. 349. In der Diakonissin. K. Falke, a. a. O., S. 11.

S. 354. Von seinem Volke bestattet. Vgl. die beiden Aufsätze von Alfred Kerr („Der Tag" 2. und 6. Juni 1907): Ibsen-Dämmerung. Ibsens Grabfahrt.

Berichtigung

S. 173 Z. 8 von unten lies Lamarck statt La Mark.

Bibliographie

I. Ausgaben

H. Ibsen, Samlede værker. Med bibliogr. oplysninger ved J. B. Halvorsen. Bd. 1—9 u. Bd. 10. Supplementsbind med bibliogr. oplysninger ved H. Koht og anmærkninger af C. Nærup. Kjöbenhavn 98—02.

H. Ibsens Samlede værker. Mindeudg. (Hersg. v. Johan Storm) Bd. 1—4. Kjöbenhavn 06 ff.

H. Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache. Durchgesehen u. eingeleitet von G. Brandes, J. Elias, P. Schlenther, Bd. 1/9. Berlin 98 bis 03. (Ständig revidierte Neuausgaben.)

H. Ibsen, Sämtliche Werke. Volksausgabe in 5 Bdn. Hersg. von J. Elias u. P. Schlenther. Berlin 07. (Vollständig revidierte Textausgabe.)

H. Ibsen, Gesammelte Werke. 4 Bde. Leipzig, Reclam 89—93. (Auch einzeln in der Universal-Bibliothek.)

H. Ibsen, Collected works. Transl. into english. Edited by W. Archer. 11 vols. London 06/08.

Théâtre d'Henrik Ibsen. Paris 93.

H. Ibsen, Dramatische werken. Übers. v. J. Clant van der Myl-Piepers. Mit einer Einleitung von W. G. C. Byvanck. Amsterdam 06/07.

H. Ibsen, Efterladte skrifter. Udgivne uf H. Koht og J. Elias. 3 Bde. Kjöbenhavn 09. Deutsche Ausgabe: Nachgelassene Schriften in vier Bänden. Hersg. von H. Koht u. J. Elias. Berlin 09.

Breve fra H. Ibsen udgivne med inledning og oplysninger af H. Koht og J. Elias. 2 Bde. Kjöbenhavn 04. Deutsche Ausg. als Supplementband zur Gesamtausgabe. Berlin 04.

H. Landsberg, Das Ibsenbuch. Ibsen in seinen Werken, Briefen, Reden u. Aufsätzen. Berlin 07.

II. Biographien, Charakteristiken, Sammelwerke

A. Aall, H. Ibsen als Denker u. Dichter. Halle 06.

A. Aall, Ibsen og Nietzsche: Samtiden 06, Nr. 3 u. 5.

M. Acher, Ibsens drittes Reich. Wien 00.

H. Albrecht, Frauencharaktere in Ibsens Drama. Leipzig 06.

Lou Andreas-Salomé, Ibsens Frauengestalten. Nach seinen sechs Familiendramen. 2. Aufl. Jena 07.

W. Archer, Ibsens apprenticeship: Fortnighly Review 75 (04), S. 25 bis 35.

W. Archer Ibsens craftmanship: Fortnighly Review 80 (06), S. 101 bis 13.

W. Archer, The mausoleum of Ibsen: Fortnighly Review 54 (92) S. 77—91.

R. F. Arnold, Das moderne Drama. Straßburg 07.

J. Bab, Ibsens Unsterblichkeit: Schaubühne 2 (06), 703/8.

H. Bahr, Glossen. Zum Wiener Theater 1903—06. Berl. 07.

H. Bahr, Ibsen. Wien 87.

H. Bang, Etwas vom jungen Ibsen. Erinnerungen einer Freundin: Bei-

lage zur Allgemeinen Zeitung (96), Nr. 316.

H. Bang, Erinnerungen an H. Ibsen: Neue Rundschau 17 (06), S. 1491 bis 1500.

V. Basch, Ibsen et G. Sand: Cosmopolis 9 (98), S. 466–92.

P. Bekker, Die Musik in Ibsens Dichtung: Neue Musik-Zeitung 27 (06), S. 457–61.

L. Benoist-Hannappier, La théorie du mensonge dans Ibsen: Revue Franco-Allemande 5 (01), S. 268 bis 74.

H. Benzmann, Ibsens Lyrik. Schleswig-Holsteinische Zeitschrift 1 (06), S. 343–51.

L. Berg, H. Ibsen. Cöln 01.

L. Berg, Ibsen u. das Germanentum in der modernen Literatur. Berlin 89.

L. Berg, Hebbel u. Ibsen. In: Zwischen zwei Jahrhunderten. Frankfurt a. M. 96. S. 258–73.

L. Berg, Der Übermensch in der modernen Literatur. München 97. S. 11—23.

L. Berg, Heine-Nietzsche-Ibsen. Berlin 08. S. 65–102.

W. Bergsöe, H. Ibsen paa Ischia og „fra piazza del popolo“. Erindringer fra aarene 1863—69. Kjöbenhavn 07.

L. Bernardine, La littérature scandinave. Paris.

J. Bing, Norsk litteratur-historie. Kristiania 04. S. 157–64, 181/9, 199–201, 210/2, 221–33, 265,9.

Björn Björnson, Ibsen und Björnson. März 2 (08), Nr. 2.

Björnstjerne Björnson, Den moderne nordiske literatur: Kringsjaa 7, S. 563.

C. Blangstrup, H. Ibsen. In: Salmonsens store illustrerede Konversationslexikon. 9 (99). S. 307 bis 313.

T. Blank, Norges förste nationale scene (Bergen 1850—63). Kristiania 84.

T. Blank, Ibsen og Christiania Theater. 1850—99. Kristiania 06.

A. Boccardi, La donna nell' opere di H. Ibsen. Trieste 92.

A. Bonus, Ibsen und die Isländergeschichte: Preußische Jahrbücher 126 (07), S. 324–48.

E. de Born, H. Ibsen en zijn werk. Gent 93.

H. Bordeaux, H. Ibsen. Réalisme et symbolisme: Mercure de France 12 (94), S. 57–66.

H. Bordeaux, Âmes modernes. Paris 95.

H. Boyesen, A commentary on the writings of H. Ibsen. New-York 94.

O. Brahm, H. Ibsen. Berlin 87.

O. Brahm, Ibsenforschung: Neue Rundschau 17 (06), S. 1412–35.

E. Brandes, Dansk Skuespilkunst. Kjöbenhavn 80.

G. Brandes, Björnson och Ibsen. Stockholm 82.

G. Brandes, H. Ibsen. In: Aesthetiske studier. Kjöbenhavn 88, S. 278–336.

G. Brandes, Ibsen. Kjöbenhavn 98.

G. Brandes, Moderne Geister. Frankfurt a. M. 81, 4. Aufl. 01, S. 475–566.

G. Brandes, H. Ibsen. Ein persönlicher Standpunkt. In: Gesammelte Schriften Bd. 4. München 03. S. 237—43.

G. Brandes, Ibsen. Mit 12 Briefen an Emilie Bardach. Berlin 06.

G. Brandes, Ibsen en France: Cosmopolis 5 (97), S. 112–24.

G. Brandes, Ibsens Weltruf: Neue Freie Presse Nr. 15013.

A. Brausewetter, Ibsen und das religiöse Problem: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (03), Nr. 137/8.
E. Brausewetter, Ibsen zu Hause: Freie Bühne 9[1] (97), S. 532–43.
E. W. Brögger, Norge i det 19 aarhundrede. 2 Bde. Kristiania 00.
Bühne und Welt, Ibsenheft 1903, Nr. 12.
H. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels Bd. 4. Ibsen, Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann. Oldenburg 01.
M. Burckhard, Theater-Kritiken, Vorträge und Aufsätze. Wien 05.
C. Busse, Der junge Ibsen: Gegenwart 54 (98), S. 229–32.
Vicomte de Colleville et F. de Zepelin, Le maître du drame moderne. Paris 06.
Chr. Collin, Ibsen und Norwegen: Neue Rundschau 18[2] (07), S. 1281 bis 1302.
Chr. Collin, H. Ibsens fremtidsröm: Samtiden (06), Nr. 7/8.
Chr. Collin, H. Ibsen og troen paa livet: Nyt Tidsskrift 3 (94/5), S. 217–32.
Chr. Collin, Björnsterne Björnson. Hans liv og digtning. 2 Bde. Kristiania 02/07.
J. Collin, Ibsen. Gedächtnisrede. Gießen 06.
W. L. Courtney, The idea of tragedy in ancient and modern drama. Westminster 00.
M. Diekke, Was muß man von Ibsen und seinen Dramen wissen? Berlin 04.
M. G. Conrad, Ibsen im Lichte Münchens: Masken 06 (Sonderhefte) S. 80/4.
S. Consoli, Letteratura norvegiana. Milano 93.
L. Dietrichson, Svundne tider. 3 Bde. Kristiania 96–01.
R. Doumic, De Scribe à Ibsen. Paris 93. S. 315–49.
E. Dowden, Ibsen: Contemporary Review 90 (06), S. 652–72.
A. Dresdner, Ibsen als Norweger und Europäer. Jena 07.
A. Egger, H. Ibsen und das moderne Privatrecht: Wissen und Leben (08), S. 204—19.
Chr. Frhr. v. Ehrenfels, Die Wertschätzung der Kunst bei Wagner Ibsen, Tolstoi. Prag 01.
A. Ehrhard, H. Ibsen et le théâtre contemporain. Paris 92.
P. Eketrae, Le génie et le bonheur dans l'œuvre d'Ibsen: Mercure de France 33 (00), S. 391–404.
J. Elias, Christianiafahrt: Neue Rundschau 17 (06), S. 1455–67.
J. Elias, Ibsen und die Konvention: Tag 06, 22. Juni. (Dazu A. Kerr: Ebenda 1. Juli.)
A. Eloesser, Studie zu Ibsens Persönlichkeit: Sonntagsbeil. der Voss. Ztg. 06, Nr. 15/7. Auch Masken 06 (Sonderhefte), S. 132–57.
L. v. Engeström, H. Ibsens poeta norwegski-szkic literacki. Warschau 75.
P. Ernst, Ibsen. Berlin 04.
O. Ewald, Ibsens philosophische Weltanschauung: Oesterreichische Rundschau 15 (08), S. 126–32.
O. Ewald, Ibsen und Kant, Xenien, 3 (09), Nr. 1.
N. Fey, Otto Ludwig und H. Ibsen: Über den Wassern, 1 (08), S. 321/8.
Th. Fontane, Causerien über das Theater. Hersg. v. P. Schlenther. Berlin 04. S. 180–205.
R. Franz, Der Monolog und Ibsen. Halle 08.
L. Fulda, H. Ibsen und das deutsche Drama: Nation (86), Nr. 52.
A. Garde, Der Grundgedanke in H.

Ibsens Dichtung. Übertragung von E. Küchler. Leipzig 98.
A. Geiger, Der Pfarrer in Ibsens Dramen. Beilage zur Allgemeinen Zeitung (01), Nr. 261/2.
G. af Geyerstam, Ibsen der Mensch: Schaubühne 2 (06), S. 25–30.
H. Gietmann, Ibsen, Hamm 06.
E. Giglio-Tos, La morale nel teatro d'Ibsen I. Torino 04.
Lily v. Gizycki (Braun), Die neue Frau in der Dichtung. Stuttgart 96.
A. v. Gleichen-Rußwurm, Ibsens Stellung in der Weltliteratur. Frankf. Ztg. 06, Nr. 150.
E. Gnad, Literarische Essays, Neue Folge. Wien 94. S. 1–37.
K. W. Goldschmidt, H. Ibsen. Berlin 03.
E. W. Gosse, Studies in the literature of Northern Europe. London 79. S. 35–69.
E. W. Gosse, Ibsens social dramas: Fortnighly Review 89, S. 107—21.
E. Gosse, Ibsen. London 08.
G. Gran, H. Ibsen: Nordisk Tidskrift, 06, 389. Deutsch in der „Zukunft" XV, 253.
G. Gran, Ibsen. Stockholm 06.
J. E. v. Grotthus, Próbleme und Charakteristiken. Stuttgart 98. S. 275–327.
K. Gumpertz, Ibsens Vererbungstheorie: Deutsche Medizinische Presse 10 (06), S. 84 ff.
A. Halbert, H. Ibsen und L. Tolstoi. Dichtung 1 (07), Nr. 12.
J. B. Halvorsen, H. Ibsens liv og forfattervirksomhed actmæssig fremstillet. (Aus: Norsk forfatterlexikon.) Kristiania 89.
W. Handl, Ibsens dramatische Sendung. Schaubühne 2 (06), S. 675.
R. Hamel, Hannoversche Dramaturgie. Hannover 00.
W. Hans, Schicksal und Wille. Ein Versuch über Ibsens Weltanschauung. München 06.
J. Hansen, H. Ibsen. La satire sociale dans son théâtre. Luxembourg 04.
O. Hansson, Der deutsche und der nordische Ibsen: Nation (93), S. 276/8, 291/3.
A. v. Hanstein, Ibsen als Idealist. Leipzig 97.
M. Harden, Literatur und Theater, Berlin 96.
M. Harden, Ibsen. Zukunft 55 (06), S. 302–28.
H. Hart, Ibsen und die deutsche Literatur. In: Gesammelte Werke. Bd. 3. Berlin 07. S. 3–17.
E. Hedén, Ibsens senare diktning. Fraan Et dukkehjem till Naar vi döde vaagner. Stockholm 06.
Fr. Helveg, Björnson og Ibsen i deres to seneste værker. Kjöbenhavn 66.
Helene Herrmann, Ibsens Alterskunst: Zeitschrift für Ästhetik 1 (06), S. 506–25.
N. Hertzberg, Er Ibsens kvindetyper norske? Kristiania 93.
Marie Herzfeld, Die skandinavische Literatur und ihre Tendenzen. Berlin 98. S. 21–30.
H. Hoffory, Ibsen i Berlin. Tilskueren (88), S. 61–71.
E. Holm, H. Ibsens politisches Vermächtnis. Studien zu den vier letzten Dramen des Dichters. Wien 06.
R. Huch, Eine Krisis. München 04. S. 29–49.
J. Huneker, Iconoclasts. A book of dramatists. London 05.
H. Jæger, Fra Henrik Ibsens rusaar. In: Norske forfattere. Kjöbenhavn 83. S. 150–207.
H. Jæger, H. Ibsen og hans værker.

Kristiania 92. Deutsche Ausgabe von H. Zschalig. 2. Aufl. Dresden 97.
H. Jæger, Illustreret norsk literaturhistorie. Bd. 3. Kristiania 96. S. 646–710.
H. Ibsen. Festskrift i anledning af hans 70 födelsedag udgivet af „Samtiden" ved. af G. Gran. Stockholm 98.
H. Ibsen zum 20. März 1898 gewidmet von der „Freien Bühne". Berlin 98.
Einiges über Ibsen. Zur Feier ihrer alljährlichen Maifestspiele hrsg. von der Ibsenvereinigung zu Düsseldorf. Mit Beiträgen von H. Lichtenberger, E. L. Stahl, R. Woerner u. a. Berlin 09.
E. Jentsch, Nietzsche und Ibsen. In: Wandlungen Tl. 2. Leipzig 05. S. 314–73.
O. L. Jiriczek, H. Ibsen, Die Kämpeviser und ihre Bedeutung für die Kunstpoesie: Beilage z. Allgemeinen Zeitung (93), Nr. 11.
L. Josephson, Ett och annat om H. Ibsen och Kristiania teater. Stockholm 98.
B. Kahle, H. Ibsen, B. Björnson und ihre Zeitgenossen. Leipzig 08.
A. Kalthoff, Ibsens Religion. In: Die Religion der Modernen. Jena 05. S. 227–50.
Th. Kappstein, Der Pastor in Ibsens Dramen. Bühne und Welt 10 (07/08). S. 15–21, 98–104.
(R. Kaufmann) Vor samtid ude og hjemme III. H. Ibsen. Biografisk skizze af P. Pry. Kjöbenhavn 71.
A. Kempner (Kerr). Die Technik des modernen Dramas. Vossische Zeitung (91), Nr. 27.
A. Kerr, Hebbel und Ibsen. Neue deutsche Rundschau 12 (01), S. 1323–33.
A. Kerr, Das neue Drama. 3. Aufl. Berlin 09. S. 1–35.
A. Kerr, Ibsens Tod: Literar. Echo 8 (06), S. 1295/8.
Ellen Key, Die Wenigen und die Vielen. Übers. v. F. Maro. Berlin 01.
Ella Kretschmer, Ibsens Frauengestalten. Stuttgart 05.
Pauline Kronberg, Un poète du Nord: Nouvelle Revue 17 (82), S. 139–77.
E. Kühnemann, H. Ibsens Geistesentwicklung und Kunst: Monatsschrift für Literatur und Kunst 88, S. 741/6.
A. Lalia-Paternostro, Studi drammatici: autori e attori. Napoli 03.
C. Lambek, Bidrag til Ibsen-kritiken. Kjöbenhavn 99.
H. Landsberg, Ibsen. Berlin 04.
G. Larroumet, Nouvelle études de littérature et d'art. Paris 94.
T. Lasius, H. Ibsen. Étude des prémisses psychologiques et religieuses de son oeuvre. Paris 06.
J. Lee, The Ibsen secret. London 07.
J. Lemaître, Impressions de théâtre. Bd. 5, 6, 7, 8, 9. Paris 92/98.
G. Leneveu, Ibsen et Mæterlinck. 2 edition. Paris 02.
H. Lichtenberger, Ibsens Weltanschauung: Literarisches Echo 2 (00), S. 1681–90.
H. Lichtenberger, Le pessimisme d'Ibsen: Revue de Paris 84 (01), S. 806–25.
J. Lie, Erlebnisse. Erzählt v. E. Lie. Leipzig 09.
F. Lienhard, Tolstoi und Ibsen. In: Neue Ideale. Berlin 01. S. 33 bis 47.
P. Lindau, Eine Yachtfahrt nach Norwegen. Breslau 94. (Ibsens Arbeitsart.)

Hellen Lindgren, H. Ibsen i hans lifskamp och hans verk. Stockholm 03.
B. Litzmann, Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart. 4. Aufl. Hamburg 97.
B. Litzmann, Ibsens Dramen. 1877 bis 1900. Hamburg 01.
M. Longo, Schiller—Ibsen. Torino 02. (Nordische Heerfahrt – Hedda Gabler.)
R. Lothar, Ibsen. Leipzig 02.
R. Lothar, Das deutsche Drama der Gegenwart. München 05. (Kap. 2.)
Lugné-Poe, lbsen et son public: Revue bleue 04, 16 et 23 juillet.
H. Macfall, Ibsen, the man, his art, his significance. London 07.
Mac Carthy, The court theatre 1904—07. London 07.
F. Mamroth, Aus der Frankfurter Theaterchronik. 2 Bde. Berlin 08.
Laura Marholm, Die Frauen in der skandinavischen Dichtung. Freie Bühne 1 (90), S. 168 ff.
Laura Marholm, H. Ibsen und das Kulturweib. In: Wir Frauen und unsere Dichter. Wien 95. S. 107 bis 36.
M. Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 04. S. 600–12.
Masken. Wochenschr. des Düsseldorfer Schauspielhauses. Sonderausg. f. d. Ibsen-Vereinigung. (Aufsätze von A. v. Berger, O. Brahm, G. Brandes, M. G. Conrad, J. Elias, K. W. Goldschmidt, Hans Landsberg, E. Reich, W. Schmidtbonn u. a.)
E. Mauerhof, Ibsen der Romantiker des Verstandes. Halle 07.
A. Maynard-Butler, A view of Ibsen: Contemporary Review 81 (02), S. 709–19.
J. Mayrhofer, Ibsen: Historisch-Politische Blätter 139 (06), S. 161 bis 79, 241–64; 140 (07), S. 397 bis 416, 490–503, 605–25; 142 (08), S. 1–25, 91–108, 179–89.
J. B. Meerkerk, Ibsen. Groningen 01.
J. B. Meerkerk, Om het derde rijk. Rotterdam 06.
D. Merejkowski, The life work of H. Ibsen. From the Russian by G. A. Mounsay. London 07.
R. M. Meyer, H. Ibsen: Westermanns Monatshefte 84 (98), S. 107–25.
A. Mielke, Ibsens Jugendlyrik: Mitteilungen der Literar. Gesellschaft in Bonn 2 (07), S. 11–31.
J. Minor, Ibsen und die moderne Schauspielkunst. Zeit (Wien) 14 (98), S. 184/6.
Sophie Möller, H. Ibsens handskrift. Kjöbenhavn 94.
O. P. Monrad, Ibsen und das Christentum: Christliche Welt 13 (99), S. 36/8.
V. Morelli, Ibsen: Nuova Antologia 160 (98), S. 636–50.
B. Münz. Ibsen als Erzieher. Leipzig 08.
M. Muret, Un précurseur de H. Ibsen. S. Kierkegaard: Revue de Paris 84 (01), S. 98–122.
Neue Rundschau 17 (06), Nr. 12, Ibsenheft.
M. Nordau, Entartung, Bd. 2. Berlin 03. S. 153–71.
E. Normann, H. Ibsen in seinen Gedanken und Gestalten. Berlin, H. Seemann, 08.
Th. Odinga, H. Ibsen. Erfurt 92.
Ossip-Lourié, La philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen. Paris 00.
Ossip-Lourié, Ibsen. Paris 06.
L. Passarge, H. Ibsen. Leipzig 83.
J. Paulsen, Mit förste möde med

Ibsen. In: Mine erindringer. Kjöbenhavn 00. S. 1–40.

J. Paulsen, Siste möde med Ibsen. In: Nye erindringer. Kjöbenhavn 01. S. 80–157.

J. Paulsen, Samliv med Ibsen. Nye erindringer og skitser. Kjöbenhavn 06. Deutsch von H. Kiy. Berlin 07.

S. Petersen, H. Ibsens norske stillebog fra 1848. Kristiania 98.

R. Pick, Ibsens Zeit- und Streitdramen. Berlin 97.

E. Platzhoff-Lejeune, Ibsen als Denker: Kunstwart 19 (06), S. 276 bis 283.

G. Plechanow, H. Ibsen. Stuttgart 09.

G. Polonsky, Gewissen, Ehe und Verantwortung. München 98.

A. Raiz, Über Symbol und die Symbolik in H. Ibsens Dramen. Programm Pettau 02.

Marie Rassow, Camilla Collets Romane und ihr Einfluß auf Ibsen und Ellen Key: Frau 14 (06/7), S. 135–48.

Emil Reich, Ibsens Dramen. 7. verm. Aufl. Dresden 07.

G. Rency, Physiognomies littéraires. Bruxelles 08.

Robinson (O. O. U. v. Feilitzen), Ibsen och äktenskapsfraagan. Stockholm 82.

J. H. Roessing, Mannen van beteekenis. Haarlem 87. S. 177–212.

J. Russell, Ibsen, a lecture at University-College Liverpool. London 94.

E. Russell and P. Cross-Standing, Ibsen on his merits. London 97.

J. Sadger, Ibsens Dramen. Ästhetisch-pathologische Studien: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (94) Nr. 162, 164/5, 229, (95) Nr. 140/1.

F. Sarcey, H. Ibsen: Cosmopolis 2 (96), S. 738–52.

Ch. Sarolea, H. Ibsen. Étude sur sa vie et son œuvre. Paris 91.

G. M. Scalinger, Ibsen. Napoli 95.

A. Schack, Udviklingsgangen in Ibsens digtning. Kjöbenhavn 97.

E. Schiff, Die Medizin bei Ibsen. In: Aus dem naturwissenschaftl. Jahrh. Berlin 02. S. 93–100.

P. Expeditus Schmidt, Des Dichters Aufgabe nach Ibsens Wort und ihre Erfüllung in Ibsens Werken: Über den Wassern 1 (08), S. 423 ff. Siehe auch: Masken 3 (07/08), S. 653–68.

Rudolf Schmidt, Ad egne veje. Kjöbenhavn 84. S. 264–83.

Wilh. Schmidt, Der Kampf um den Sinn des Lebens. Bd. 2: Rousseau – Carlyle – Ibsen. Berlin 07.

E. H. Schmitt, Ibsen als psychologischer Sophist. Berlin 89.

E. H. Schmitt, Ibsen als Prophet. Grundgedanken einer neuen Ästhetik, Leipzig 08.

A. Schmitthenner, Ibsens frühere Dramen nach ihrem ethisch-religiösen Gehalt: Protestant. Monatshefte 4 (00), S. 222–42.

W. H. Schofield, Personal impressions of Björnson and Ibsen: Atlantic Monthly 81 (98), S. 567 bis 73.

A. E. Schönbach, Über Lesen und Bildung. 2. Aufl. Graz 04. S. 291 bis 342.

Ph. Schweitzer, Geschichte der skandinavischen Literatur im 19. Jahrhundert. Tl. 3. Leipzig 96. S. 298 bis 319.

B. Shaw, Ein Ibsen-Brevier. Die Quintessenz des Ibsenismus. Berlin 07. (Englische Ausgabe London 91.)

B. Shaw, The influence of Ibsen: The Clarion (06), 1 june.

B. Shaw, Ibsen in England: Neue Rundschau 15 (06), S. 1501/6.

B. Shaw, Dramatic opinions and essays with an apology. London 07.

L. Simons, Ibsen as an artist: Westminster Review 140 (91), S. 506 bis 13.

K. Singer, Ist Ibsen theatralisch? Dresden 07.

Ph. Stein, H. Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtungen. Berlin 01.

E. Steiger, Das Werden des neuen Dramas. Tl. I. H. Ibsen und die dram. Gesellschaftskritik. Berlin 98.

Adolf Stern, Ibsens Weltanschauung. Deutsche Monatsschrift 1 (02), S. 850—61.

Adolf Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart. 3. Aufl. Dresden 05. S. 409—31.

A. Strodtmann, Das geistige Leben in Dänemark. Berlin 73. S. 204 bis 58.

H. Stümcke, Zwischen den Garben. Leipzig 99. S. 209—26.

H. Stümcke, Die vierte Wand. Leipzig 04. S. 39—52.

A. Suarès, Ibsen. (La morale de l'anarchie. — Sur les glaciers de l'intelligence): Revue des deux mondes V, 16 (03), S. 846—88; 17 (03), S. 376—413.

A. Symons, Ibsen: Quaterly Review 205 (06), S. 375—98.

H. Thaarup, H. Ibsen set under en ny synsvinkel, Kjöbenhavn 00.

E. Tissot, Le drame norvégien (Ibsen, Björnson). Paris 93.

H. Trog, Ibsen als Mensch. Wissen und Leben 1 (08) Nr. 1/2.

H. Türck, Der geniale Mensch. 6. Aufl. Berlin 07. (Kap. 11.)

V. Vasenius, H. Ibsens dramatiska diktning i dess första skede. Helsingfors 79.

V. Vasenius, H. Ibsen. Ett skaldeporträtt. Stockholm 82.

C. E. Vaughan, Types of tragic drama. London 08.

A. O. Vinje, Skrifter i utval. Kristiania 87.

N. Vogt, Paa reise med Ibsen: Samtiden (06), N. 6.

Alb. Wagner, Ibsen. Leipzig 07.

H. Weinel, Ibsen, Björnson, Nietzsche. Individualismus und Christentum. Tübingen 07.

W. Weygandt, Die abnormen Charaktere bei Ibsen. Wiesbaden 07.

A. Wibbelt, Die Gesellschaftsdramen H. Ibsens: Katholik 37 (08), S. 202 bis 118.

P. H. Wicksteed, Four lectures on Ibsen. London 92. Deutsch: Preußische Jahrbücher 82 (95), S. 98 ff., 218 ff., 470 ff.

Kurt Wilhelmi, Ibsens Zukunftsreich. Magdeburg 09.

Käthe Windscheid, Dem Gedächtnis Ibsens. Leipzig 07.

A. v. Winterfeld, Ibsen als Erwecker. Leipzig 09.

G. Wolf, Psychiatrie und Dichtkunst. Wiesbaden 03.

E. Wolff, Sardou, Ibsen und die Zukunft des deutschen Dramas. Kiel 91.

R. Woerner, H. Ibsen: Beilage der Allgemeinen Zeitung (87), Nr. 305, 308, 311.

R. Woerner, Ibsens Jugenddramen. München 95.

R. Woerner, H. Ibsen. Bd. 1. München 1900, 2. Aufl. 1911.

E. Zabel, Studien zur modernen Dramaturgie. Oldenburg 98—05. Bd. 1 u. 3.

Zanoni, Ibsen and the drama. London 94.

III. Einzelne Dramen

Catilina (1849, 1875) R. Sokolowsky, Ibsens Römerdramen: Euphorion 9 (02), S. 593–608. – H. B. G. Speck, Catilina im Drama der Weltliteratur. Leipzig 07.

Die Helden auf Helgeland (Nordische Heerfahrt) (1858) H. Badstüber, Nordische Heerfahrt von Ibsen. Programm 95. – R. Petsch, Sigurd in Ibsens Nordischer Heerfahrt: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Neue Folge 16, S. 356–63. – F. Volger, Ibsens Drama „Nordische Heerfahrt" und die altnordischen Sagen. Altenburg 04.

Komödie der Liebe (1862) J. Elias: Zu Ibsens Komödie der Liebe: Berliner Tageblatt 07, Nr. 154.

Die Kronprätendenten (1864): L. Berg, Die Königstragödie: Literarisches Echo 3 (01), S. 1017–27. – A. Nathansky, Zu Ibsens Kronprätendenten. Programm. Cilli 02.

Brand (1866) K. Larsen, H. Ibsens episke Brand (1864/5). Kjöbenhavn 06. (Deutsche Übersetzung von L. Fulda. Neue Rundschau 18 (07), S. 1409–60: dann in: Nachgelassene Schriften. Berlin 09. Bd. 2, S. 47–156. – K. M. Melin, Om Ibsens individualism, med särskild hänsyn till „Brand". Stockholm 84. – R. Petsch, Ibsens Brand. Würzburg 03. – J. Petersen, Faust und Brand. Hamlet. Gotha 90. – Comte de Prozor, Un drame de Ibsen: Brand drame philosophique: Revue des deux mondes 126, S. 129–61. – G. Schneider, Das religiöse Problem in Ibsens „Brand". Zwei literarische Predigten. Mannheim 08.

Peer Gynt (1867) K. W. Goldschmidt. Masken 3 (07), S. 117 bis 27, 139–43. – H. Larsson. Nord und Süd 112 (05), S. 258 bis 76. – M. Comte de Prozor, Paris 07. – H. Rose, Ibsen, as a religious teacher: Contemporary Review 93 (08), S. 692–708. – O. Weininger, Peer Gynt und Ibsen. In: Die letzten Dinge. Wien 06. S. 1–47.

Kaiser und Galiläer (1873) P. Cassel, Zwei literarische Sendschreiben. Thersites. Kaiser und Galiläer. Berlin 90. – R. Förster, Kaiser Julian in der Dichtung alter und neuer Zeit: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 5 (05), S. 1–120. – Arne Garborg, Ibsens Kejser og Galilæer. En kritisk studie. Kristiania 74. – O. Holm, Christus oder Ibsen? Alte oder neue Weltanschauung. Aus dem Norweg. übers. v. Hansen. Hamburg 03. – P. Schlenther, Bemerkungen zu „Kaiser und Galiläer": Freie Bühne 4 (93), S. 1096 bis 1103. – R. Sokolowsky, Ein neuer tragischer Held. Ein Beitrag zur Weltanschauung Ibsens: Zeitschrift für Philosophie 123 (03), S. 47–62. – Helene Zimpel, Kaiser und Galiläer. Eine psychologische Studie: Nord und Süd 103 (02), S. 343–52.

Stützen der Gesellschaft (1877): M. Harden Gegenwart 89, S. 270/1.

Ein Puppenheim (1879) Ausgabe mit Einleitung von R. Woerner. Leipzig 04. – L. H. Aaberg, Naagra ord om H. Ibsens „Et dukkehjem". Stockholm 80. – Avonianus, Dramatische Handwerkslehre. 2. Aufl. Berlin 02. S. 87–109. – H. Bang, Kritiske studier og udkast. Kjöbenhavn 80. S. 204–28. – Ottilie v. Bistram, Ibsens Nora und die wahre Emanzipation der Frau. Wiesbaden 00. – V. Vasenius, H. Ibsens tragedi „Et dukkehjem". Helsingfors 80. – E. Wulffen, Ibsens Nora vor dem Strafrichter. Halle 07.

Gespenster (1881) L. H. Aaberg, Betraktelser öfver Ibsens „Gengangere". Stockholm 82. – S. L—d. Adlersparre, Ibsens „Gengangere" ur etisk synpunkt. Stockholm 82. – O. Aronsohn, Erläuterungen zu Ibsens pathologischen Gestalten. I. Oswald Alving. Halle 09. – M. Benedikt, Gespenster in der Kunst und in der Wissenschaft: Deutsche Revue (98), Bd. 1, S. 48–55. — O. Harnack, Über Ibsens soziale Dramen, vornehmlich die Gespenster". In: Essays und Studien. Braunschweig 99. S. 346–467. – C. Lombroso, Ibsens Gespenster und die Psychiatrie: Zukunft 4 (92), S. 551/6. – G. Moore, „Ghosts". In: Impressions and opinions. London 91. S. 215–26. – E. Ruggieri, H. Ibsen e gli spettri. Palermo 97.

Ein Volksfeind (1882) U. v. Feilitzen, (Robinson) Realister og idealister. III. Upsala 85. – L. Tailhade, Conférence sur l'ennemi du peuple: Mercure de France 11 (94). S. 97–110.

Rosmersholm (1886) A. v. Berger. In: Studien und Kritiken. Wien 96. S. 214–40. – O. Harnack: Preußische Jahrbücher (90) Bd. 1, S. 55–72.

Frau vom Meere (1888) Hanna Andresen-Butenschön, Om ægteskabsidéen i „Fruen fra havet". Kristiania 89. – A. Sinding-Larsen, Om H. Ibsen: Fruen fra havet og personerne deri. Kristiania 89.

Hedda Gabler (1890) Hanna Andresen-Butenschön, Har H. Ibsen i Hedda Gabler skildret virkelige kvinder. Kristiania 91. – E. Gosse, Hedda Gabler: Fortnighly Review 55 (91). S. 4–13. – M. Harden, Hedda Gabler und ihre Kritiker: Gegenwart 39 (91), S. 124/6. (Auch in: Literatur und Theater, Berlin 96, S. 49–60). – G. Herzberg, Ibsens Hedda Gabler: Deutschland Bd. 4 (04), S. 154 ff., 283 ff.

Baumeister Solneß (1892) M. Harden, Ibsens Beichte: Zukunft 2 (93), S. 173–82. (Auch Literatur und Theater. S. 125–39). – M. Maeterlinck, Alltagstragik: Magazin für Literatur 65 (96), S. 456–62. – F. Mauthner, Mag. f. Lit. 61 (92), S. 821/3. – Mathilde Schjött, Efter læsningen af „Bygmester Solness". En samtale. Kristiania 93. – P. Schlenther, Der Fall Solneß: Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung (92), Nr. 52. – E.

A. Witz, Der Baumeister Solneß. Wien 00. 20 S.

Klein Eyolf (1894) H. Bahr. In: Wiener Theater. Berlin 99. S. 39 bis 59. – L. Berg. In: Zwischen zwei Jahrhunderten. Frankfurt a. M. 96. S. 420–33. – M. Harden, Ibsens Fahne: Zukunft 10, S. 478 bis 86. – A. Kerr: Magazin für Literatur 62 (93), S. 1639–42. – P. Schlenther, Freie Bühne 6, S. 75–80. – G. G. S(haw). Saturday Review 82 (96), S. 563/5, 623 5.

John Gabriel Borkman (1896) A. v. Berger: Cosmopolis 5 (97), S. 893–902. – J. Lemaître: Revue des deux mondes 139 (97), S. 692–704. – P. Schlenther: Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung (97), Nr. 5.

Wenn wir Toten erwachen (1899) M. Dreßler, Was ist Leben nach Ibsens dramat. Epilog?: Preußische Jahrbücher 102 (00), S. 231–45. – K. Falke, Wenn wir Toten erwachen. Zürich 08. – M. Harden: Zukunft 30 (00), S. 553–68. – H. Lichtenberger, Quand nous réveillons de la mort. Bordeaux 01. – Helene Zimpel, Wenn wir Toten erwachen. Ein Ibsenkommentar: Nord und Süd 103 (02), S. 352–61.

IV. Bibliographisches

J. B. Halvorsen, Bibliografiske oplysninger til H. Ibsens samlede værker. Kjöbenhavn 01.

E. Wolff, Die deutsche Ibsen-Literatur (1872–1905). Bühne und Welt 5 (03), S. 566–70, 605–10.

Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte. Bd. 1–17 (1890 bis 1907). Berlin. (Enthält alle wichtigeren Zeitschriftenaufsätze.)

Literarisches Echo. Jahrgang 1–11. Berlin 98–09. (Enthält auch die Zeitungsartikel.)

Namenverzeichnis

Biographien

Heinrich Heine. Von **Max J. Wolff.** Grundpreis in Leinen 13.50, in Halbfranz 22.50. Soeben erschienen.

Bei allen Anfeindungen, die Heine noch heute erfährt, steht sein Ruhm als Lyriker doch fest. Max J. Wolff, bekannt durch seine große Shakespeare-Biographie, hat von dem Dichter das in unserer deutschen Literatur noch fehlende Gesamtbild gezeichnet, das den Dichter so zeigt wie er wirklich war.

Conrad Ferdinand Meyer. Entwicklung u. Gestalt. Von **Walther Linden.** Grundpreis in Ganzleinen 7.50. Soeben erschienen.

„‚C. F. Meyer verstehen, das heißt eine Maske deuten, die einen Lebenden verbirgt,' so lautet das in mannigfachen Variationen wiederkehrende Leitmotiv dieser Seelenbiographie. Das vorliegende Werk darf als krönender Abschluß der weitverzweigten C. F. Meyer-Literatur angesehen werden, denn hier wird das umstrittene Problem an der Wurzel erfaßt und mit psychologischem Tiefblick, der in die geheimnisvollen Gründe alles künstlerischen Schaffens dringt, einer klärenden Lösung entgegengeführt." Literarisches Zentralblatt.

Joseph von Eichendorff. Von **Hans Brandenburg.** In Ganzleinen 13.50, in Halbfranz 22.50. Vor kurzem erschienen.

„Brandenburg bringt eine große Liebe zu Eichendorff mit; seine Erkenntnisse sind unter großen Gesichtspunkten gereift, und der Dichter erscheint in seiner ganzen Größe und der Mensch in seiner reinen Menschlichkeit. Meisterhaft sind die Abschnitte über die Jugend Eichendorffs, vor allem über seine epischen und lyrischen Dichtungen, und die Inhaltswiedergaben der Erzählungen und Romane sind kleine Kunstwerke." Sarnetzki (Kölnische Zeitung).

Mozart. Von **Ludwig Schiedermair.** Mit Titelbild in Lichtdruck, 22 ganzseitigen Einschalttafeln und 70 Notenbeispielen im Text. Grundpreis in Leinen 14.–, in Halbfranz 24.–. Vor kurzem erschienen.

Mozarts künstlerische Gesamterscheinung ist möglichst scharf herausgearbeitet und aus dem Geiste seiner Zeit begriffen. Klarheit der Darstellung und Anmut zeichnen diese Mozart-Biographie aus. Eine wertvolle Beigabe ist ein vollständig chronologisches und systematisches Verzeichnis aller Kompositionen Mozarts.

Immermann. Der Mann und sein Werk im Rahmen der Zeit- und Literaturgeschichte. Von **Harry Maync.** Grundpreis geb. 14.–, in Halbfranz 24.–

„Dieses deutsch-gründliche Buch werden wir als die erschöpfende, dauernde Immermann-Darstellung unsern biographischen Lieblingsbildern zugesellen." Prof. Dr. E. Traumann (Köln. Ztg.).

Theodor Fontane. Von **Conrad Wandrey.** Gpr. 11.–, in Halbfranz 20.–

„Wandrey gibt eine umfassende, eindringliche, liebevolle und künstlerische Gesamtdarstellung von Fontanes dichterischer Entwicklung." Professor Witkop (Frankfurter Zeitung).

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München

Biographien

Dante. Von **Konrad Falke.** 750 Seiten gr. 8°. Mit 64 Tafeln Abbildungen. Grundpreis in Leinen 20.–, in Halbpergament 27.50

Shakespeare. Von **Max J. Wolff.** Zwei Bände. 5. Auflage. Grundpreis in Halbleinen 25.–, in Halbfranz 42.–

Molière. Von **Max J. Wolff.** 2. Auflage in Vorbereitung.

Beaumarchais. Von **Anton Bettelheim.** 2., gänzlich neubearbeitete Auflage. Grundpreis in Leinen 14.–, in Halbfranz 22.50

Lessing und seine Zeit. Von **Waldemar Oehlke.** Zwei Bände. Grundpreis in Leinen 27.–

Herder. Von **Eugen Kühnemann.** 2., neubearbeitete Auflage. Grundpreis gebunden 15.–

Goethe. Von **Albert Bielschowsky.** Zwei Bände. 42. und 41. Auflage. Grundpreis in Leinen 30.–, in Halbfranz 45.–

Schiller. Von **Karl Berger.** Zwei Bände. 14. und 13. Auflage. Grundpreis in Halbleinen 28.–, in Halbfranz 45.–

Schiller. Von **Eugen Kühnemann.** 6. Auflage. Grundpreis geb. 12.–
„Bergers Biographie stellt mehr das Ideal eines volkstümlichen Schillerbuches vor, während as Kühnemannsche den Dichter und seine Werke philosophischer widerspiegelt." Berner Bund.

Kleist. Von **Wilhelm Herzog.** 2. Auflage. Grundpreis in Halbleinen 15.–, in Halbfranz 25.–

Kant. Von **M. Kronenberg.** 6. Auflage. Grundpreis in Halbleinen 10.–

Platon. Von **Constantin Ritter.** Zwei Bände. Erster Band: Platons Leben und Persönlichkeit, Philosophie nach den Schriften der ersten sprachlichen Periode. XV, 588 Seiten. Grundpreis in Leinen 15.–, in Halbpergament 25.–. Zweiter Band (soeben erschienen): Platons Philosophie nach den Schriften der zweiten und dritten Periode. XV, 910 Seiten. Grundpreis in Leinen 22.–, in Halbpergament 30.–

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München

Die Frohe Botschaft

Aus der griechischen Urschrift übertragen von Roman Woerner

Nach Markus. Kart. Gpr. 3.–, auf holzfr. Papier u. in vorn. Einband 4.20

Nach Matthäus. Kart. Gpr. 3.60, auf holzfr. Papier u. in vorn. Einband 5.–

Nach Lukas. Kart. Gpr. 3.60, auf holzfr. Papier u. in vornehmem Einband 5.–

Nach Johannes. Kart. Gpr. 3.20, auf holzfr. Papier u. in vorn. Einband 4.50

„R. Woerner macht mit dieser Arbeit den Versuch, die Evangelien in ihrer ursprünglichen Form zu übertragen. Es handelt sich also nicht um irgendeine freie Nachdichtung oder Paraphrase, sondern um eine getreue Wiedergabe aus dem Urtext. Die Art, wie Woerner diesen übersetzt, ist nach der künstlerischen Seite von großem Reiz. Er beherrscht das Ethos des Evangeliums und gibt keinen Zwitterstil. Alles ist Gestalt, jedes Wort, jeder Satz. Jedes Wort hat die richtige Farbe, d. h. es ist von dem historisch richtigen Gedanken und Wertgefühl getragen. Die bildnerische Zucht dieser deutschen Rede, der Ernst und die Tiefe der Überzeugung, die innig empfundene und doch präzise Formulierung von Wort, Gedanke, Ethos und Rhythmus und doch das gewissenhafte Bemühen, alles in alter, frommer Ausdrucksweise fast liedhaft, zart und weise, wie eine Legende zu erzählen, machen diese Bändchen zu kunstwerkhaften Volksbüchern. Diese Arbeit reiht sich zweifellos den reifen Erzeugnissen der neuen biblischen Übersetzungskunst ebenbürtig an." Prof. Franz Strunz (Literar. Echo).

Emil Götts Werke

Herausgegeben von Roman Woerner

Gesammelte Werke. Drei Bände. Erster Band: Gedichte, Sprüche, Aphorismen. Mit biographischer Einleitung von Roman Woerner und dem Bildnis des Dichters. 4. Auflage. – Zweiter Band: Der Schwarzkünstler (Lustspiel), Edelwild (Dramatisches Gedicht). 3. Auflage. – Dritter Band: Mauserung (Lustspiel), Fortunatas Biß (Dramatisches Gedicht). 4. Auflage. Jeder Band Grundpreis 6.50, drei Bände in Halbpergament 24.–

Kalendergeschichten und anderes. 2. Auflage. Grundpreis geb. 2.20

„Überall fühlt man auch in diesen harmlosen Plaudereien die Hand und den Geist des echten Dichters: es sind Perlen des übersprudelnden Humors darunter, Kleinodien reinster Schönheit, Worte tiefsten Welterlebens." Geh. Hofrat Dr. Dreßler (Karlsruher Zeitung).

Emil Götts Briefe an einen Freund. Nebst einer literarischen Nachlese herausgegeben von Dr. Gustav Manz. Grundpreis gebunden 4.–

Emil Gött · Sein Anfang und sein Ende. Aufzeichnungen seiner Mutter Maria Ursula Gött. Grundpreis gebunden 2.40

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen